

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ANDRÉ NASCIMENTO ARÇARI

**A IMAGEM EM MOVIMENTO E O ESPAÇO-TEMPO:
BILL VIOLA EM MEDITAÇÕES**

VITÓRIA
2018

ANDRÉ NASCIMENTO ARÇARI

**A IMAGEM EM MOVIMENTO E O ESPAÇO-TEMPO:
BILL VIOLA EM MEDITAÇÕES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração *Teoria e História da Arte*, linha de pesquisa *Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte*.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Angela Maria Grando Bezerra.

VITÓRIA
2018

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)
Bibliotecária: Silvana Lyra Vicentini Mourrahy – CRB-6 ES-000148

A668i Arçari, André Nascimento, 1990-
A imagem em movimento e o espaço-tempo : Bill Viola em
meditações / André Nascimento Arçari. – 2018.
175 f. : il.

Orientador: Angela Maria Grando Bezerra.
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Viola, Bill, 1951- 2. Vídeoarte. 3. Espaço e tempo. 4. Instalações de vídeo (arte). 5. Cinema. I. Bezerra, Angela Maria Grando. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

ANDRÉ NASCIMENTO ARÇARI

**A IMAGEM EM MOVIMENTO E O ESPAÇO-TEMPO:
BILL VIOLA EM MEDITAÇÕES**


Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito final para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração *Teoria e História da Arte*, linha de pesquisa *Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte*.

Aprovada em 26 de março de 2018.

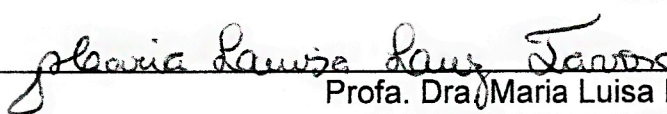
COMISSÃO EXAMINADORA



Prof.ª Dra. Angela Maria Grando Bezerra
(orientadora – PPGA/UFES)



Prof. Dr. Gaspar Leal Paz
(membro interno – PPGA/UFES)



Profa. Dra. Maria Luisa Luz Távora
(membro externo – UFRJ)

AGRADECIMENTOS

Este árduo trabalho, engendramento de longos esforços físicos e mentais me foi possível a pessoas muito importantes que estiveram comigo durante todo esse tempo de escrita, leitura e persistência.

Os merecidos agradecimentos à minha família, em especial a minha mãe (Tuca), meu pai (Gê), minha irmã (Si) e a minha tia (Dedeca).

Outrossim, sou muito grato a *cher* Angela Grando, uma parceria de longa jornada, desde 2012, em tempos de Graduação.

À incrível Paola Fabres, por não me deixar desistir.

Por fim, a todos os meus dias de angústia, incerteza e frustração, um irônico agradecimento de adeus, ainda que, tenho em mim a certeza que vocês voltarão.

Statum I

Um homem precisa estar pronto para partir a qualquer hora.

Autor Desconhecido

Statum II

*O livro queima no fogo e a fumaça sobe. Assim, o livro passa para o outro lado
em direção aos nossos antepassados.*

Autor Desconhecido

Statum III

*A picture shows me at a glance what it takes dozens of pages of a book to
expound.*

Ivan Turgenev, *Fathers and Sons* (1862)

Statum IV

*O olho não como suporte de um ponto de vista, mas instrumento de mergulho
molecular, ou de surfe, ou de sobrevoo.*

Peter Pál Pelbart, *A Vertigem por um fio* (2000)

Statum V

Lina, va fare un caffè.

Pietro Maria Bardi, a partir de Cildo Meireles: *Pietro Bo* (2013)

*Para Tuca, Gê e Si.
Vocês são enormes.*

RESUMO

Esta dissertação engloba, na dimensão interna, filosófica e emocional, as relações entre o espaço e o tempo — ou como pontuado muitas vezes, o *espaço-tempo* — como elementos constitutivos de trabalhos de arte, assim como busca pesquisar certas problemáticas acerca da percepção da imagem em movimento videográfica/fílmica e da construção de ambientes/instalações pontuais da história da arte. As produções artísticas selecionadas se justificam por sua importância na investigação dos postulados constitutivos essencialmente espaciais e/ou temporais como condição primeira à sua realização. Buscamos assimilar determinadas investigações históricas que expandiram os alargamentos das categorias artísticas com trabalhos que transitam entre-imagens. Outrossim, direcionamos uma importância ao artista estadunidense Bill Viola, das quais as propostas selecionadas para análise trazem no bojo de suas elaborações um desmembramento da pertinência física e conceitual que o postulado espaço-tempo pode abarcar. Assim, a pesquisa caminha num espaço-entre, considerando tanto as expectativas que implicam as hibridizações/expansões da compreensão do espaço e do tempo quanto as contradições que podem expor fragmentariamente tal problemática na circunferência entre-campos (como os da imagem estática e imagem em movimento), amalgamando instalação, vídeo, consequentemente videoinstalação e cinema.

Palavras-Chave: Imagem em movimento; Espaço-tempo; Videoinstalação; Cinema; Bill Viola.

ABSTRACT

This dissertation encompasses, in the internal, philosophical and emotional dimension, the relations between space and time — or as often punctuated, *space-time* — as constitutive elements of artworks, as well as seeking to investigate certain problematics about the perception in videographic/filmic moving image and the construction of specific environments/installations in the history of art as densities to the study of the postulates constituting the questions put in analysis in the selected artistic works. Investigations into these enlargements are accompanied by between-image works. We also give importance to the American artist Bill Viola, from whom the proposals selected for analysis bring in the depths of his elaborations a dismemberment of the physical and conceptual pertinence that the space-time postulate can encompass. Thus, the research walks in a space-between, considering the expectations that imply and the contradictions that can expose fragmentarily the space-time problem in the circumference between-fields, connecting installation, video, and so, consequently video installation and cinema.

Keywords: Moving image; Space-time; Video installation; Cinema; Bill Viola.

ZUSAMMENFASSUNG

Diese Dissertation umfasst in der inneren, philosophischen und emotionalen Dimension die Beziehungen zwischen Raum und Zeit — auch *Raum-Zeit* genannt — als konstitutive Elemente von Kunstwerken, sowie die Untersuchung bestimmter Problematiken der Wahrnehmung von Bild in der Videografie/Filmbewegung und des Aufbaus von spezifischen Umgebungen/Installationen in der Kunstgeschichte als Verdichtung für das Studium der Postulate, die die gestellten Fragen konstituieren. Untersuchungen zu diesen Erweiterungen werden von bildgebenden Kunstwerken begleitet. Im Mittelpunkt dieser Untersuchung steht auch der amerikanische Künstler Bill Viola, dessen für dieses Studium ausgewählte Kunstwerke eine Zerstückelung der physischen und konzeptuellen Relevanz des Raum-Zeit-Postulats veranschaulichen. So bewegt sich diese Forschung in einem Raum dazwischen und nimmt Rücksicht auf Erwartungen und Widersprüche, die das Raum-Zeit-Problem – im Umkreis zwischen Feldern, sowie Installation, Video, und folglich auch Videoinstallation und Kino – fragmentarisch präsentieren können.

Schlüsselwörter: Bewegtes Bild; Raum-Zeit; Videoinstallation; Kino; Bill Viola.

LISTA DE SÍMBOLOS

A seguinte lista de símbolos tangencia um diálogo com o que o artista carioca Hélio Oiticica chamou *Delirium Ambulatorium*. Trata-se de símbolos com características conceituais, elementos constitutivos da pesquisa, que indicam rumos tomados pelo fluxo textual. Eles exibem mesmo um trânsito, uma não-linearidade e um fluxo de consciência. Entretanto, não se trata de uma escrita automática, uma vez que há uma ordem precisa, fato que tende a exclusão de uma suposta arbitrariedade desta proposta *prático-poético-teórica*.

➔ Elemento introdutório das secções – iniciais e finais – do estudo, além dos subcapítulos. Trata-se de um símbolo indiciário dos elementos textuais e pós-textuais, exceto do desenvolvimento do estudo. Quando, no sumário, ele é precedido de um recuo maior, indica os títulos dos subcapítulos.

▼ Elemento introdutório dos três capítulos presentes no desenvolvimento da pesquisa e também símbolo que representa a inserção no estudo da produção do artista estadunidense Bill Viola. Possui o papel de delimitar as transições e compor o grande trabalho, assim como serve de marco para a imersão na produção do videoartista central estudado.

⚡ Elemento utilizado em uma subdivisão. Trata-se de um símbolo indiciário do meio, que aparece uma única vez no último capítulo, apresentando um afunilamento da série de vídeos *The Passions*, produzida por Bill Viola e escolhida para o estudo, que sequencialmente tem a obra específica *Silent Mountain* investigada.

SUMÁRIO

➔IN PRINCÍPIO	16
↓DAS EXPANSÕES CATEGÓRICAS	
Alargamentos no tempo e no espaço da arte	21
➔O ser constante no espaço fragmentado	33
➔Fazer ver o espaço <i>Ad Infinitum</i>	47
➔Meditações sobre o texto e o projeto	67
➔O fenômeno do tempo e a presentidade <i>In Situ</i>	82
↓DAS OSCILAÇÕES PELA IMAGEM EM MOVIMENTO	
Sobrevoos transcendentais ou esculpir o e no espaço-tempo.....	86
↓Bill Viola: percepção como reflexão	106
➔Da ordem espacial: paisagem, espiritualidade, interioridade	107
➔Da ordem temporal: meditação, tempo dilatado, anacronismos	128
↓DAS PERCEPTIVAS PASSAGENS PULSANTES	
Bill Viola: mergulhos moleculares em um xamã da imagem	140
➔Reasons for Knocking at an Empty House	141
➔Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat)	149
↓The Passions	155
➔Silent Mountain	158
➔IN TOTUM	168
➔REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	170
➔PRODUTOS AUDIOVISUAIS	175



IN PRINCIPIO

Esta dissertação pretende abarcar, na dimensão interna, filosófica e emocional, as relações entre o espaço e o tempo — ou como pontuaremos aqui muitas vezes, o *espaço-tempo* — como elementos constitutivos de trabalhos de arte, assim como busca pesquisar certas problemáticas acerca da percepção da imagem em movimento videográfica/fílmica e da construção de ambientes/instalações pontuais da história da arte. As investigações nesses alargamentos são acompanhadas por trabalhos que transitam entre-imagens. Direcionamos também uma importância ao artista estadunidense Bill Viola, das quais as propostas selecionadas para análise trazem no bojo de suas elaborações um desmembramento da pertinência física e conceitual que o postulado espaço-tempo pode abarcar.

Como método de análise crítica, tomamos a constituição associativa das imagens dialógicas — seguindo os preceitos propostos na esteira do *Bilderatlas Mnemosyne* (1922-1929) do pensador, teórico e crítico das artes, o alemão Abraham Moritz Warburg (1866-1929). Assim, a argumentação escrita que atravessa o corpo do texto por vezes vem acompanhada de uma defesa visual.

As imagens das obras elencadas devem ser interpretadas enquanto parte da composição e não como simples ilustrações. Isto cria-nos uma proximidade, de certo modo, com a construção do Atlas warburguiano. Não totalmente, é verdade, como foi concebido sua catalogação. Da obrigatoriedade textual que se requer uma dissertação acadêmica, tais imagens não poderiam surgir sem o discurso. Porém, o que almejamos é tensionar as imagens selecionadas. E não só elas.

Os capítulos escritos não seguem um rigor cronológico e progressivo da história. Eles defendem um olhar menos linear e mais circular, de uma condição menos historiográfica e mais conceitual.

Warburg relacionou suas pesquisas com o modo de ver e pensar diretamente ligados as questões que envolvem o *espaço-tempo*. Nesse sentido, também proferimos um destaque a este constituinte (o postulado *espaço-tempo*) como algo se apresenta dotado de uma energia e um movimento, cuja ordem é posta em evidente análise no corpo do texto.

Entendemos o passado enquanto matéria viva, cíclica, e por isto o enquadramento que propomos para imagens da *história da arte* tomam mais precisamente um corpo conceitual do que um contingencial recorte histográfico. Em essência, o artista que mais ressurgue nas análises dialógicas é Bill Viola, e por isto mesmo o pontuamos no subtítulo deste texto. Ao chamarmos de *meditações* tais análises sobre suas obras, pudemos associar diretamente sua poética com os referenciais da cultura oriental — perpassando as características do zen budismo e dando ênfase nos tempos dilatados e internos.

Formulamos assim a divisão deste estudo em três capítulos, os quais se valem então, à sua composição-base, de um espectro investigativo sobre as formas de ver o espaço-tempo.

São os capítulos de ordem maior que, por sua vez possuem subdivisões, exibem problemas candentes acerca do tempo e da temporalidade, do espaço e da espacialidade (por uma, digamos, condição específica do tempo e do espaço, lançando visadas críticas sobre a imagem em movimento, num recorte que aponta problemas contidos da fundação pré-cinemática à contemporaneidade), da instalação, do cinema, do vídeo e de sua variante, a videoinstalação (esta que por sua vez abarca também o problema arquitetural). *Id est*, essa última dupla destina-se a investigação da produção artística engendrada pelo tratamento conectivo dos anteriores, o tempo e o espaço, numa adição a um terceiro elemento, a imagem em movimento (seja ela fílmica e/ou videográfica). Verifica-se, portanto, as questões postas então pelos constituintes citados anteriormente, fator seminal ao entendimento do presente trabalho e sua fundação discursiva.

Como ponto inicial, no primeiro capítulo, *Das Expansões Categóricas*, tratamos as relações entre trabalhos, muitos deles históricos, em que o problema espaço-temporal se torna vigente. Para nós isto abre uma visada, que inicia-se no final do século XIX, com o surgimento do aparato técnico fotográfico e os avanços da máquina, na confluência discursiva que emergirá nas produções de movimentos como impressionismo, o cubismo e o futurismo.

Em especificidade, este capítulo versa sobre alguns dos primeiros trabalhos, por nossa ótica, dos quais o espaço se tornava um problema essencial, constitutivo das obras em questões, lançando uma nova problemática para o campo artístico. É a partir daí que, pressupomos um destaque ao tempo como

elemento da obra, questão que anteriormente não era uma problemática essencialmente vigente na arte, mas tópico primário de outras produções, como por exemplo a música e a literatura. Dois casos que analisamos são destacados como pioneiros nessa vertente, a *Milha de Fio* (1942) de Marcel Duchamp (1887-1968), e ainda um anterior, o *Merzbau* (1919-1937), trabalho ambiental de Kurt Schwitters (1887-1948) desenvolvido inicialmente em seu ateliê em Hannover-Alemanha, que como argumenta Claire Bishop em seu livro *Installation Art: A Critical History*, é pioneiro em razão de lançar mão de um todo no espaço como experiência, uma vez que a obra *inacabada* era composta por objetos encontrados (na vida) de procedências distintas. Esses trabalhos tem a força de assumir certas características não-transportáveis com sua fixidez e especificidade a que se destinou a presença do lugar como um de seus eixos, destacando relações com sua materialidade e configuração espacial.

Ademais, exploramos aqui a noção do texto e projeto — croquis, anotações e elaborações — como parte integrante das realizações em arte, criando conexões pela abertura do arquivo de Viola na publicação *Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973-1994* (1995) e através das intrincadas constituições conceituais do também norte-americano Sol LeWitt (1928-2007).

Após tal arguição, encerramos esta parte ao abordarmos as problemáticas trazidas pelo minimalismo para o espaço da arte. A pesquisa dá um salto histórico dos casos anteriormente citados e analisados rumo ao entendimento do espaço moderno, tendo como eixo a arte *minimal* e o expandir das categorias referentes ao campo da arte, bem como as reverberações que tangenciam tais causas, os alargamentos acerca do *site*, do local, da espacialidade e a temporalidade.

Atravessando esses elementos, estudamos as relações e disparidades da arte produzida no modernismo e, o rompimento dos paradigmas existentes através da atitude vanguardista de alguns artistas que reconfiguraram o fazer e o pensar arte, alargando as percepções e suspendendo as categorias pré-estabelecidas pelo sistema vigente, não somente das categorias referentes às características físicas da arte, como daquelas referentes aos dispositivos de seu processo no embate do artista-espectador-obra.

Os desdobramentos desta análise seguem para o segundo capítulo, *Das Oscilações Pela Imagem Em Movimento*, onde são explorados modos de

exploração espaço-temporal, usando como exemplos, num primeiro momento, as experiências *Anémic Cinéma* (1926) de Duchamp, o filme *Samadhi* (1967) de Jordan Belson (1887-1968), uma cena presente no filme *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968) de Stanley Kubrick (1928-1999) e por fim o vídeo *Hatsu-Yume* (*First Dream*) (1981) de Bill Viola, além de outras produções que são citadas *en passant*. A investigação dessas obras se fazem afim de entendermos as reformulações perceptivas e cognitivas dos conceitos de tempo e espaço.

Ao adentrarmos de vez nas obras de Viola através de seu *Hatsu-Yume*, seguimos na investigação seccionada *Da ordem espacial: paisagem, espiritualidade, interioridade*, onde analisamos as possíveis formas de entendimento desses elementos em sua pesquisa através de *Angel's Gate* (1989), da qual elencamos uma associação dialógica com a produção dos *Ninhos* (1970) de Hélio Oiticica (1937-1980) e os ambientes-instalações de quartos, construídos por Dominique Gonzalez-Foerster (1965-). A escrita do subcapítulo seguinte, *Da ordem temporal: meditação, tempo dilatado, anacronismos*, abre uma análise dessas questões a partir do vídeo *Ancient of Days* (1981), onde a paisagem se destaca como condição existencial humana.

Aqui, não é por estarem divididos do bojo totalizante que as formas de exploração do espaço e do tempo estão separadas nas obras de Viola; ao contrário, elas serão operadas em diferentes intensidades ao longo dos trabalhos e dos anos. Através desta cisão, direcionamos o foco para as especificidades pontuadas ao encontrarmos dentro do corpo de obras os destaques nesses mesmos elementos, investigando-os assim com a profundidade requerida que merecem cada um.

Viola ressalta através de seu rigor estruturalista, um interesse por construções de ambientes em muitos de seus trabalhos, cujo acreditamos haver um caráter metafísico, e além, experimental com suas filmagens em fitas de vídeo. No que tange o foco do *tempo*, o estudo analisará como esse elemento se apresenta nas produções levantadas, e como o *espaço* é visto como base, ambiente e assunto das obras em análise.

No terceiro capítulo, *Das Perceptivas Passagens Pulsantes*, seguem-se as análises sobre as obras de Viola, em específica três delas, *Reasons for Knocking at an Empty House* (1983), *Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat)* (1979) e a

obra *Silent Mountain* (2001), parte integrante de sua investigação intitulada *The Passions* (2000-). Estas peças convergem com os estudos apresentados nas partes anteriores e os alargam, trazendo visadas críticas ao redor das problemáticas que abordam.

Os dois primeiros trabalhos trazem pontuações dualistas sobre o tempo e o espaço, a vida e a morte, a paisagem externa e a paisagem interna. São realizados em períodos próximos — gravados em fita de vídeo —, e se encontram no bojo dos estudos direcionados a um experimentalismo através da câmera.

Já, a última das obras comentadas aborda um envolvimento com os estudos do historiador alemão Aby Warburg, especificamente seus trabalhos sobre as imagens e alguns conceitos pontuais. Após uma introdutória argumentação sobre sua investigação imagética, assimilamos sua ideia de anacronismo — vista no seu projeto inconcluso o qual chamou *Atlas Mnemosyne* — com a conceituação-dispositivo de *The Passions*.

Ao colocar imagens — produzidas pela humanidade em tempos variados, mas com características de representação que se relacionam — em justaposição, paralelas num mesmo plano, Aby Warburg tenciona a construção de seu Atlas. O último dos subcapítulos da parte final explora, portanto, *The Passions*, analisando como essas imagens produzidas se relacionam com outras imagens de tempos passados.

Esta série evidencia decisivamente, em Viola, o ato de traçar e entrelaçar uma estratégia de interpretação do passado, que se serve à maneira warburguiana da potência significativa da imagem da arte, para evocar no espectador a carga espiritual de outras imagens.

Concluimos o estudo nas considerações e reflexões que obtivemos sobre as formas do espaço e do tempo através da arte. Mais aberta do que fechada, a investigação do *espaço-espaço* tempo como unidade desvela características referenciais, que cremos enquanto importantes ao campo de estudos. Vemos que a exploração do espaço e igualmente do tempo desponta de forma fragmentada no final do século XIX e que se encaminha de lá até aqui, no contemporâneo, em formas múltiplas que, por sofrerem constantes alterações e transformações, devem ser esmiuçadas caso a caso de modo específico e com demasiado zelo.



DAS EXPANSÕES CATEGÓRICAS

Alargamentos no espaço e no tempo da arte

E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar.

AGAMBEN, Giorgio.¹

A representatividade da noção temporal adquire outra dimensão a partir do século XIX e XX. Desde a modernidade, a consciência do movimento como uma produção também humana, advinda da máquina, dos novos veículos, dos aparatos de captação de imagem, vai se tornando evidente e sendo cada vez mais problematizada. Durante o transito histórico, grosso modo, as máquinas passaram por distintas transformações até habitar, como presenciamos hoje cada vez mais, a vida cotidiana. Os automóveis como o carro, o trem e o avião, por exemplo, meios dependentes de energia, alteraram — para o bem e para o mal — o modo como o homem via o mundo. A popularização da fotografia no final do século XIX, ainda que a técnica não tenha sido absorvida de imediato no campo artístico, provoca de súbito uma transformação na representação pictórica, já que luz e movimento conquistam nova importância na construção visual. A conjuntura da espacialidade, também recebe uma nova atenção nesse mesmo período.

E por isto, dentre importâncias de destaque, a crítica e teórica da arte Angela Grando concebe a seguinte sentença sobre as mudanças das percepções na modernidade, que culminarão nos choques sensoriais sofridos pelo corpo, no avançar das novas tecnologias, meios de locomoção, vulnerabilidade física do indivíduo nos perigos do tráfego — considerando o surgimento do acidente automobilístico em convergência com o própria ideia da criação do veículo —, a proliferação de uma cultura de consumo de massa e o convocar de um corpo atento a nova corporeidade cotidiana na frenética vida das metrópoles:

[...] no espaço de poucas décadas, uma extensa quantidade de estudos na filosofia, na psicologia, na ciência e nas artes rompem com o regime

¹ AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 65.

clássico de visualidade – passa-se de uma ótica geométrica a uma ótica fisiológica. Estuda-se as faculdades orgânicas e perceptivas do olho: a persistência das imagens sobre a retina, a visão periférica e binocular, os princípios da atenção do observador moderno em relação com as novas tecnologias da época, com a mobilidade da imagem na fotografia e no cinema.²

A planaridade, como proposição, aparece como indício desde os impressionistas em idos dos anos 1850, fato que exibiria naquelas realizações um destaque ao plano da pintura, esse que por sua vez emerge em associação direta aos temas propostos. Com o advento da fotografia, os pintores contemporâneos inerentes a corrente impressionista, como Claude Monet (1840-1926), Pierre Auguste Renoir (1841-1919), Alfred Sisley (1839-1899), Frédéric Bazille (1841-1870), Camille Pissarro (1831-1903), Paul Cézanne (1839-1906), Edgar Degas (1834-1917), Berthe Morisot (1841-1895) e Armand Guillaumin (1841-1927), revalidaram o modo de representar o mundo, rompendo com os cânones acadêmicos seja na recusa dos motivos históricos, mitológicos e religiosos, bem como no estilo pictórico. Enfatizando a pintura *en plein air* e sublinhando a importância da luz e do momento em relação a paisagem, os impressionistas e artistas da Escola de Barbizon formularam um modo novo de pintar. As realizações espelhavam um caráter de impressão pessoal, na busca por sensações visuais do ato e impressões subjetivas. Grosso modo, no uso das cores complementares para construção de luzes e sombras, com pinceladas rápidas, fragmentadas, sobrepostas e justapostas no plano pictórico, a pintura era transmutada. A matiz de tinta, lançada diretamente em tela, revelava o reflexo de uma atitude impressionista: não dissociar a cor em paletas era a ordem.

Esses artistas e seus pares, condensados no quadro da história da arte, alargaram o pensamento do período, abrindo canais para desdobramentos vistos

² Este trecho fora extraído de um artigo ao qual Grandó apresenta pontos-chaves sobre a mudança de percepção que a obra de arte sofre no avanço de sua história, considerando que esse mesmo declanchar acompanha as alterações do estilo de vida sofrida no período moderno. O artigo apresenta alguns trabalhos específicos do artista brasileiro Cildo Meireles que formam o corpo de uma obra situada na *poética do canto*, espaço de cunho experimental, ideológico e conceitual, que marca em sua carreira um conjunto de 44 desenhos de uma série intitulada *Espaços Virtuais: Cantos* (1967-1968), exercícios de geometria que posteriormente tomariam vez de objetos tridimensionais de escala real realizados com fidelidade aos projetos desenhados. Cf. GRANDÓ, Angela. (Des)articular Situações: Certas Ideias Conceituais. In: MARTINS, Maria Virginia Gordilho; HERNÁNDEZ, Maria Herminia Olivera Hernández (Orgs.). **Anais do 18º Encontro Nacional da ANPAP / Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Salvador: EDUFBA, 2009, p. 1432.

diretamente em obras posteriores, de artistas como Georges Seurat (1859-1891), Paul Cézanne (1839-1906), Vincent van Gogh (1853-1890), Paul Gauguin (1848-1903) e ainda em tendências sucessivas que, cada vez mais intrincadas, lançavam novas atitudes a esse campo.

Sendo assim, a quebra da representação tradicional assume maior protagonismo algumas décadas depois, como se pode perceber nos achatamentos e nas distorções das paisagens de Cézanne ou nas bidimensionalidades propostas por alguns de seus contemporâneos neo e/ou pós-impressionistas. A fragmentação da visualidade captada, sugeria em suas obras um fracionamento do objeto de análise, um desmembramento do objeto real. Os experimentos que as decodificações espaciais e temporais na arte começam a receber nesse período não partem necessariamente das mesmas fontes, mas vão se aproximando de forma a gerar possíveis reconfigurações da noção referencial do espaço-tempo.

O rompimento com o naturalismo representativo, que irrompe com os exercícios de Cézanne, vai gerar ressonâncias nas vanguardas históricas. O cubismo segue esses estudos, alargando ainda mais as práticas de partição e secessão do objeto de observação. A partir de um certo momento, torna-se possível pensar que essa ruptura não é mais tão somente espacial, mas também temporal, já que implica num processo de captura dentro de uma conjuntura de tempo. O próprio método criativo traz consigo o deslocamento — tanto, a princípio, do artista que realiza o trabalho quanto, a posteriori, do público que irá vê-lo — no espaço-tempo, para que a imagem seja destituída e constituída. *Id est*, não apenas o artista provoca seu deslocamento ao redor de um corpo para fragmentar sua representação, mas também, posteriormente, o próprio observador poderá elaborar sua compreensão deste mesmo corpo a partir da sensação de quem o circunda.

Paralelo a essas quebras espaciais apresentadas no suporte pictórico, os futuristas elaboravam a percepção do movimento a partir da constituição de imagens sequenciadas. A ideia de velocidade trazida à tona nas soluções visuais desses artistas, diretamente associada ao elogio modernista e industrial, são desdobramentos dos avanços tecnológicos do período, onde a sociedade se desvelava na era da técnica maquinística. Em confluência, portanto, com

conversão de energia humana, agora empreendida como energia de operação da máquina, os artistas do período souberam identificar possibilidades criativas afim de realizarem um ato inversamente proporcional, a transdução da energia da máquina em força criativa, potencializando no campo das representações, estudos sobre como retratar os corpos em movimento no espaço, e ainda, como converter velocidade, fulgor de ordem industrial, à modernidade artística.

A virada do século, aliada a um mundo cada vez mais veloz, exhibe um homem fragmentado nas diversas atividades humanas e na operação da máquina. Em *Formas Únicas de Continuidade no Espaço*, (1913), Umberto Boccioni marca na matéria um dinamismo e impacto espacial ao esculpir, na ordem tridimensional, a força do movimento, de um *vir-a-ser* que, enquanto se surge já é fragmento, afluxo de presença interpolada entre avanço e cisão. O espaço como ordem indissociável do tempo. A completude de um devir como *continuum* espaço-tempo.

Na possibilidade de convergir em problema pictórico uma situação de ordem fotográfica, alguns artistas compuseram imagens realizadas em dupla ou múltiplas exposições, recurso que acabou sendo tomado pela pintura para exhibir a equivalência do gesto e da locomoção espacial.

Portanto, na esteira das questões fotográficas providas pela pintura a partir do impressionismo, *exempli gratia*, *Dinamismo de um Cão na Coleira*³, (1912) (Figura 1) — pintura realizada pelo italiano Giacomo Balla — o âmbito de representação da locomoção se encontra nas formas contínuas de um cachorro caminhando ao lado de sua dona. O exagero ao fluxo é um destaque visto tanto no corpo do animal quanto na sinuosa dança da coleira, assim como no calçado, e no fragmento de roupa — supostamente um longo vestido preto — da pessoa que caminha. O chão é em si mesmo algo funâmbulo/flutuante, a própria velocidade representada. A essa cinesia, que converge tanto por justaposições como sobreposições, advinda da percepção fotográfica, Arlindo Machado chamou de anamorfose cronotópica⁴. Isso designaria inscrições de tempo na fotografia que alteram a percepção verossimilhante da imagem em relação ao real.

³ N.T.: No original (em italiano): *Dinamismo di un Cane al Guinzaglio* (1912).

⁴ Cf. MACHADO, Arlindo. Anamorfoses cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem. In: PARENTE, André (Org.). **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. São Paulo: Editora 34, 1993.



Figura 1

Giacomo Balla

***Dinamismo de um cão na coleira.* 1912.**

Óleo sobre tela. Suporte: 89,5 x 109,85cm. Emoldurado: 95,88 x 115,89 x 6,99cm.

Coleção Galeria Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, Nova York.

Machado pontua que essas demarcações são mesmo uma alusão a ordem espacial e, por menor que seja esse intervalo, sempre há uma duração e, sendo assim, essa quantia espacial se faz necessária para que o fotografar se desenrole. O tempo é uma exigência do ato fotográfico, requisito a inscrição da imagem-luz, mote de apreensão pela câmera. O teórico pontua que a anomalia — a qual ele opta por denominar anamorfose, tendo como base o conceito que o analista Bautrusaitis⁵ introduziu no século XVII para dar seguimento a um processo que o autor pontua ter começado no século anterior, relativizar ou, *perverter* a rigidez canônica da perspectiva geométrica brunelleschiana do Renascimento — emerge na imagem em conformidade com a representação do

⁵ Cf. BALTRUSAITIS, Jurgis. **Anamorphic Art**. New York: Harry N. Adams, 1977.

movimento, “O cronótopo fotográfico prevê que o tempo é visto como um desenrolar de eventos no qual a fotografia surge para fixar um intervalo.”⁶

Interpretamos assim, através de um elo anacrônico, *Os Embaixadores* (1533) de Hans Holbein, que como citado por Machado em seu artigo, trata-se de um exemplar de pintura que utilizaria um efeito de anamorfose. Isto porque, grosso modo, dentre detalhes, vemos no inferior do centro pictórico um crânio anamórfico que distorce o modelo renascentista de representação figurativa da realidade (mundo natural). A totalidade visual desloca o olho não a uma única fixidez referencial, mas a uma duplicidade de pontos de vista, construindo uma imagem desarranjada. A saber, esta pintura, dentre outras mais de artistas como Dieric Bouts (1415-1475), Albrecht Dürer (1471-1528), Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867), Caravaggio (1571-1610), etc... guia a pesquisa do artista inglês David Hockney, intitulada *O Conhecimento Secreto*⁷, uma longa investigação sobre o uso da óptica na elaboração de quadros de pintores do passado.

Para Hockney, a pintura de Holbein chama atenção na exatidão com a qual os detalhes são construídos. O globo celeste tem uma representação fidedigna ao natural, assim como os motivos de cortina ao fundo da pintura, a toalha e as roupas robustas. Ele afirma que "teria sido possível usar uma lente para projetar imagens do livro e de outros objetos tridimensionais numa superfície plana e decalcar os formatos projetados, agora bidimensionais"⁸. Assim como Holbein, Leonardo da Vinci, Caravaggio, Ingres e outros mais teriam feito uso não apenas da perspectiva linear, mas de câmaras escuras, espelhos e/ou lentes, além de outros mecanismos para elaboração de suas pinturas. De um ponto ao outro, de um lugar ao outro, de um intervalo ao outro, de um movimento ao outro.

A inscrição do termo *cronotopo*, pelo autor, deriva de duas consciências subsequentes. Segundo o mesmo, pela teoria de Mikail Bakhtin (1981)⁹ na análise literária, e pela inspiração na teoria da relatividade que este teve em Einstein, como apresentado na seguinte sentença:

⁶ MACHADO, Arlindo. Anamorfoses cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem. In: PARENTE, André (Org.). **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. São Paulo: Editora 34, 1993, pp. 103-104.

⁷ HOCKNEY, David. **O Conhecimento Secreto**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

⁸ Idem, ibidem, p. 57.

⁹ Cf. BAKHTIN, Mikail. **The Diagonal Imagination**. Austin: University of Texas Press, 1981.

[...] na ideia expressa pelo físico Albert Einstein de uma indissolubilidade das categorias do tempo e do espaço. Como se sabe, a teoria da relatividade encara o tempo como a *quarta dimensão do espaço*, o que implica uma concepção de tempo como algo que pode ser *materializado*.¹⁰

Baltrusaitis, portanto, não previa a anamorfose de ordem cronotópica no bojo de seus pensamentos. Este conceito é considerado por Machado a partir da leitura a qual Bakhtin faz sobre a interpretação metafórica da relatividade em Einstein. O físico se contrapunha a ideia kantiana da impossibilidade de visualizar o tempo. Eis que, em termos mais amplos, o tempo einsteiniano, forçando os limites da representação natural, emerge como estrutura da matéria, sendo capaz “de comprimi-la, dilatá-la, multiplicá-la, torcê-la, até o limite da transfiguração.”¹¹

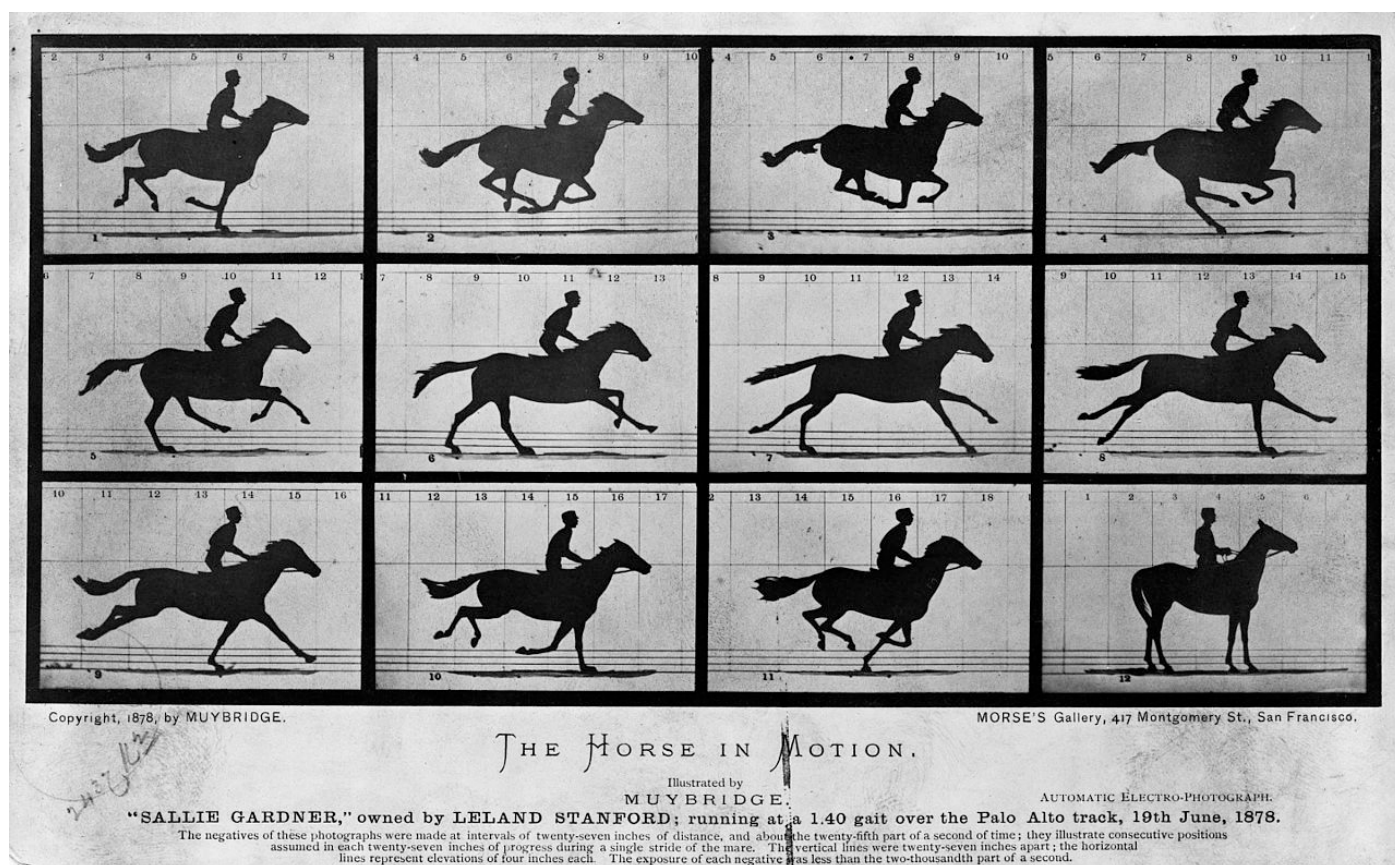


Figura 2

Eadweard Muybridge

Sallie Gardner a galope (ou O Cavalo em Movimento). 1878.

Arquivo digital a partir de original. Impressão fotográfica sobre papel aluminado.

Fonte: Biblioteca do Congresso.

Divisão de Impressos e Fotografias. Washington DC, Estados Unidos.

¹⁰ MACHADO, Arlindo. Anamorfozes cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem. In: PARENTE, André (Org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. São Paulo: Editora 34, 1993 p. 100.

¹¹ Idem, ibidem, p. 101.

As experimentações cronofotográficas de Étienne-Jules Marey são bons exemplos que exibem o ser em continuidade numa mesma imagem. O trabalho realizado por Marey teve influência na prática de Eadweard Muybridge, este que por sua vez realizou uma série de estudos fotográficos que investigavam o movimento, como o célebre *Sallie Gardner a galope*, também conhecido como *O Cavalo em Movimento* (1878)¹² (Figura 2) o qual ele estuda a dinâmica de um cavalo e o exato momento em que ambas as patas do animal ficavam suspensas no ar. Patrocinado pelo ex-governador da Califórnia, Leland Stanford, e após ter realizado uma fotografia que apresentava o cavalo *Occident* (1878) pertencente ao político, no ar, Muybridge desenvolve um ousado mecanismo usando uma série de 24 câmeras com um disparador elétrico criado por John D. Isaacs, provando cientificamente a afirmação de Stanford sobre o fato de que, durante o galope, as quatro patas do cavalo ficavam sem tocar o solo.

Das decomposições do movimento de Muybridge, que utilizava entre 12, 24 e 30 aparelhos fotográficos separados para captar o fluxo temporal, Marey por sua vez se valia de um dispositivo que o possibilitava superpor em uma mesma imagem as sucessivas etapas de um movimento. Os interesses desse segundo em relação ao movimento se estreitava ao ato, a considerar os curtos intervalos entre as imagens e as diluições dos contornos das figuras fotografadas, fato que demonstrava sua vontade de reconstituição da continuidade da ação.

Entretanto, é importante ressaltar, o aparelho de registro conofotográfico se distingue em gênero e grau da convencional câmera cinematográfica de película. E por se diferirem em suas finalidades, Arlindo Machado argui que o primeiro decompõe o movimento para a constituição de um diagrama estrutural, enquanto o segundo visa a produção de imagens sucessivas que, ao ser exibido em um projetor, criará a ilusão de movimento.

Sabe-se também que os avanços tecnológicos no campo do cinema alteraram a percepção convencional de captação das imagens para as constituições fílmicas, das quais hoje se valem para suas realizações da câmera digital. Em emergência, aproximadamente nos idos dos anos 2000, o cinema digital revalidou no *index* cinematográfico a possibilidade de pensar o filme sem a

¹² N.T.: No original (em inglês): *Sallie Gardner," owned by Stanford; running at a 1:40 gait over the Palo Alto track, on 19th June 1878* (1878).

película, reconfigurando a imagem antes medida por sua bitola — dos referenciais 35mm, 16mm e Super-8 — para uma taxa de ordem digital, agora calculada pela contagem de pixels na formulação de imagens com resoluções que, nos últimos anos, se tornaram cada vez mais altas — aparelhos digitais com resoluções como 1080p (1920 x 1080p), 2K (2048 x 1080p), 4K (3840 x 2160p) e outros como o 8K (7680 x 4320) em fase de desenvolvimento e teste. Estas bruscas mudanças ocorridas em um curto intervalo temporal revalidaram o modo como consumimos esta produção visual.

Alguns artistas souberam identificar logo cedo a função da câmera digital como câmera cinematográfica, realizando experimentações que causavam um curto-circuito nas convenções pré-estabelecidas pelos sistemas vigentes. Para o desagrado dos puristas, Agnès Varda, que costuma transitar entre as artes ditas visuais e o cinema, figura feminina pioneira da *Nouvelle Vague*, realiza seu documentário *Os Catadores e Eu* (2000), indagando a função e liberdade da câmera filmadora digital em seu despontar mercadológico, fato que desvelava no final dos anos 1990 e início dos anos 2000 a transição dos aparatos que usavam fitas para gravação aos que armazenavam a imagem em modo de arquivo digital.

O filme começa com a figura da própria cineasta argumentando, em um retrato pessoal de equivalência ideológica ao quadro *A Respigadora* (1877) de Jules Breton (1827-1906), que as imagens a serem vistas são captadas por uma filmadora digital portátil, por suas próprias mãos, sem o uso de outros aparatos técnicos convencionais ao meio (Figuras 3 e 4)¹³. De modo análogo a transição da mídia sofrida no período, Varda engendra um documentário, outrossim, a partir do célebre quadro realista *As Respigadoras* (1857) de Jean-François Millet (1814-1875), inserindo um apenso contemporâneo a uma vicissitude social condensada do passado.

Nessa perquisição, ao buscar no presente uma imagem analogamente social — a partir da representada situação de desigualdade desvelada na pintura de Millet — a cineasta rebate uma questão determinante que veremos em

¹³ [00:04:38]. **THE GLEANERS and I**. Direção: Agnès Varda. Roteiro: Agnès Varda. Produção: Agnès Varda. Elenco: Agnès Varda, Bodan Litnanski e François Wertheimer. Fotografia: Stéphane Krausz, Didier Rouget, Didier Doussin, Pascal Sautet e Agnès Varda. Som: Emmanuel Sland e Nathalie Vidal. Montagem: Agnès Varda e Laurent Pineau. Música: Joanna Bruzdowicz. França: Cine Tamaris com a participação de CNC, PROCIREP e Canal +, 2000. 82 min, son., color. Disponível em: <<https://makingoff.org/forum//index.php?showtopic=13948>>. Acesso realizado em: 18 jul. 2017 as 18h42min.

adjacência no dinamismo teórico do projeto *Bilderatlas Mnemosyne* (1922-1929) do pensador alemão Abraham Moritz Warburg (1866-1929) e, nas conjunturas dos intrincados trabalhos videográficos do artista estadunidense Bill Viola (1951-): rever problemas antigos de modo contemporâneo.

Na esteira de uma poética que visa indagar a agoridade enquanto tenciona um problema contínuo inerente a ordem capitalista desde sua fundação, a desigualdade social, Varda investiga, em ambiente urbano e rural, na cidade como no campo, na sociedade contemporânea como antigamente, respigadores de alimentos — trigo, arroz, batata — que constroem seu sustento a partir das sobras, daquilo que é deixado para trás. De modo análogo, ela mesma argumenta que se insere neste quadro, definindo-se como uma catadora, ao pontuar: “A outra respigadora, a deste documentário, sou eu.”¹⁴ (Figura 5) Ao buscar e registrar imagens as quais quase ninguém tem interesse em realizar, é como se ela revisse aqueles que vivem fora do centro, aquilo que é rejeitado, as sobras deixadas ao abandono, abjetos sobejos sem dono, num olhar engajado e sócio-político, enquanto analogamente referencia o saber da arte, sua história, seu histórico, recuperando pontos ao mundo atual.

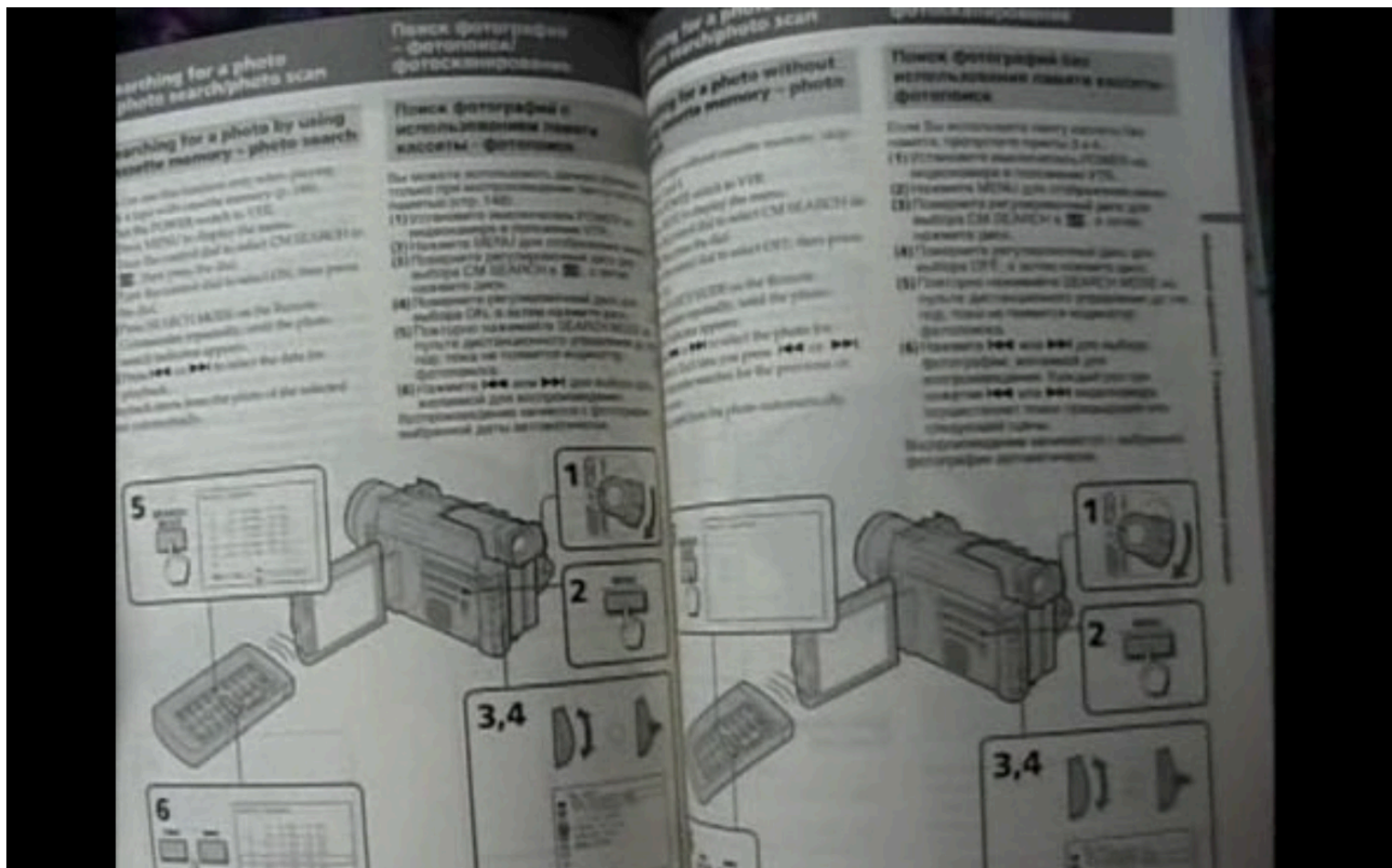
A esta luz de difícil apreensão Agambem pontua, “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”¹⁵. Além disso, é verdadeiro o que irrompe com esta era, que busca um acerto de contas capaz de criar uma dissociação no crivo da agoridade, não coincidindo perfeitamente com este momento, estando assim inadequado a uma completude. Deste mesmo período, deve-se ser capaz de aderir relações inclusive anacrônicas, ser ousado para torcer a pulsação a seu favor, abalando-a, remixando-a, subvertendo-a e reestruturando-a a partir do que lhe é conveniente. Na *obscurescência* do presente, a qual pontua o filósofo, deve-se pensar a confluência com outros tempos, estando aquém e além do que é o atual.

¹⁴ [00:04:35]. **THE GLEANERS and I**. Direção: Agnès Varda. Roteiro: Agnès Varda. Produção: Agnès Varda. Elenco: Agnès Varda, Bodan Litnanski e François Wertheimer. Fotografia: Stéphane Krausz, Didier Rouget, Didier Doussin, Pascal Sautet e Agnès Varda. Som: Emmanuel Sland e Nathalie Vidal. Montagem: Agnès Varda e Laurent Pineau. Música: Joanna Bruzdowicz. França: Cine Tamaris com a participação de CNC, PROCIREP e Canal +, 2000. 82 min, son., color. Disponível em: <<https://makingoff.org/forum//index.php?showtopic=13948>>. Acesso realizado em: 18 jul. 2017 as 18h42min.

¹⁵ AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.pp. 62-63.



↑↓
 Figuras 3 e 4
 Agnès Varda
Os Catadores e Eu. 2000.
 Still filmico.



Contemporâneo é aquele que interpreta de modo inédito a história e acaba por fazer o uso dela na medida em que lhe cabe, argui o filósofo, por uma exigente demanda advinda de uma ordem a qual não se tem a certeza de sua origem, sendo assim illogicamente lógica.



Figura 5
Agnès Varda
Os Catadores e Eu. 2000.
Still fílmico.



O ser constante no espaço fragmentado

Os artistas das vanguardas históricas do início do século XX, como os referenciais do cubismo Albert Gleizes, Jean Metzinger, Fernand Léger, Henri Le Fauconnier, Sonia e Robert Delaunay — voltados para as exposições anuais do Salão de Outono e do Salão dos Independentes —, bem como Pablo Picasso e Georges Braque — nos ateliês de Montmartre — ambos espaços parisienses, desenvolveram projetos contemporâneos, para por acréscimos nas definições e comentários de Agambem. Emergem como uma das vanguardas referenciais do início do século XX ao realizar pesquisas sobre a fragmentação das figuras e esgarçar a representação naturalista do mundo, ampliando a percepção espaço-temporal pela força multidimensional dos referentes representados.

Ao romper com a geometria e o espaço euclidiano, em confluência com as pesquisas acerca do tema, surgidas entre o final do século XVIII e início do século XIX que questionavam tal ordem, as chamadas *geometrias não-euclidianas*¹⁶ e ainda assim na lida com as propriedades espaço-temporais, o cubismo estirava no campo da arte a quarta dimensão, pondo em questão aos sistemas representacionais — via metáfora — a relatividade einsteiniana e sua presença gravitacional. *Fait accompli*, isto fincava no cerne da história da arte um novo modo de realização e fundava, analogamente no campo da representação, as mais fragmentadas imagens e objetos a ver.

Picasso criou obras que inclusive confluem com as teorias do hiper-espaço, conjunto de espacialidades infinitas contidas em um mesmo espaço, ludibriando a perspectiva albertiana e suas convenções arraigadas na história desde o *quattrocento*, que traziam toda condensada carga que a mesma continha. Ao realizar tal ação, numa convergência aos avanços tecnológicos da modernidade e a vertiginosa industrialização do início do século XX, esses estudos expandiram uma vontade de ordem experimental na arte, imprimindo uma relação simétrica a

¹⁶ As ideias principais dessas novas teorias insurgentes foram concebidas independentemente por três grandes matemáticos: János Bolyai (1802-1860), Nikolai Lobatchevski (1792-1856) e Gauss (1777-1855). Ao abrir caminhos ao questionamento das ideias fundamentadas por Euclides e estudadas na geometria matemática durante sua história, esses pensadores possibilitaram a inscrição dos que o sucederam no estudo, fato que desdobraria a pesquisa da geometria, anos depois, aliada a ciência física e, posteriormente as artes.

essas mudanças ao proporcionar uma equivalência à altura dos avanços que vinham emergindo no campo das ciências.

O achatamento figural e as distorções radicais vistas em *Les Femmes d'Alger* (1907) (Figura 6) de Picasso, apresentou nos primórdios do movimento uma declarada contestação contra as avenças da ilusão espacial, as convenções acadêmicas e o gosto burguês. Assim sendo, as torções na representação fincavam no seio do campo pictórico, inclusive nas próprias elaborações precedentes do artista, uma postura iconoclasta.



Figura 6

Pablo Picasso

***Les Femmes d'Alger*. 1907.**

Óleo sobre tela. 243,9 x 233,7 cm.

Coleção Museu de Arte Moderna de Nova York – MoMA.

Fonte: Museu de Arte Moderna de Nova York – MoMA.

Ao representar cinco prostitutas em poses estranhamente contorcidas, com olhos esbugalhados e proporções mutiladas sob um fundo abstrato, desperspectivado e flutuante, composto por chapas de cor que se fundem com as próprias silhuetas e a um panejamento funâmbulo, Picasso imprimia sua nova marca a um *tour de force* que já vinha realizando a algum tempo — considerando os vastos estudos formulados para a construção do quadro final —, como pontuado por David Cottington¹⁷ acerca do projeto ambicioso, fazendo por fim com que tudo soasse estranho nesta pintura. Até o tema da natureza morta parece insurgente na parte inferior próxima ao centro, mesmo após mais de 100 anos de sua realização, já que alude, de certo modo, às *démarches* de seus predecessores na história, estes que, por sua vez, não são poucos e que realizaram estudos de significância.

Este criador deve muito as investigações levantadas por Cézanne, incluindo as persistentes e repetitivas elaborações sobre o tema da natureza morta e a construção geometrizante, que ora soa em *Demoiselles...* com conotação abstrata nas pinceladas da melancia, exibindo assim não uma, mas um conjunto de perspectivas ao fazer com que os alimentos pareçam, de um determinado ponto de vista, estar em plena queda na planaridade da tela, como que suspensas por uma ordem gravitacional fantasmática a assombrar a composição. Por estranheza maior, as duas mulheres — localizadas a direita, no canto inferior e superior do espaço pictórico — adicionam um grau extra a ordem assombrosa do todo, com seus rostos deturpados, parecendo fazer uso das famosas máscaras de matriz africana, tão referenciais a uma parcela da produção do artista.

Braque tomou das lições de Cézanne e do pioneirismo de Picasso o modo de representar. Tendo como alusão os cânones temáticos e consagrados, era capaz de abalá-los, usando a forma clássica “para ancorar e ordenar a ruptura radical do ilusionismo pictórico”¹⁸.

Ao convergir das lições e rompimentos ocasionados por esta vanguarda às polaridades do contemporâneo, e ainda, numa convergência à lógica associativa warburguiana das imagens anacrônicas, pode-se pensar, por exemplo em David Hockney — para além de *O Conhecimento Secreto*, sua pesquisa anacrônica das

¹⁷ COTTINGTON, David. **Cubismo**. Trad. Luiz Antônio Araújo. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 12.

¹⁸ Idem, ibidem, p. 39.

pinturas de grandes mestres — que começa a produzir, durante o início dos anos de 1970 e mais veemente nos idos de 1980, uma série de fotocollagens, as quais ele intitula *joiners*¹⁹ (*agregados*), inicialmente um conjunto de fotografias instantâneas (polaróides) e posteriormente imagens em 35mm.

De todo modo, foi, pelo menos em parte, para evitar as associações indesejáveis do gradeado da polaróide que Hockney começou a usar ou uma câmera 35 milímetros ou uma Pentax 110, bem mais portátil. Com essas câmeras, ele passou a fotografar também espaços abertos imensos, como o Grand Canyon.²⁰

Uma das captações do conjunto, *Mother, Bradford, Yorkshire 4th May 1982* (1982), tomadas de sua mãe, apresentam um modo de realizar uma imagem muito similar àquela construção fundamentada na lógica do cubismo; os diferentes ângulos do assunto fotografado que formam o todo da colagem — composta por 56 polaróides — ludibriam o olhar ao criar vultos, projeções e repetições que, dos diferentes pontos aos quais são fotografados, causam uma espécie de estranhamento, duplicam ou multiplicam os assuntos referentes. A este fluxo visual gerido pelas colagens, Hockney argui “que esses *joiners* tinham mais presença do que as fotografias comuns. Com cinco fotos, por exemplo, você é forçado a olhar cinco vezes. Isso obriga a olhar mais cuidadosamente.”²¹

Destacando temas também canônicos, como o retrato e a paisagem, porém rompendo com suas convenções possíveis de realização pré-estabelecidas pela condensação histórica, o interesse de Hockney se encontra na expansão da imagem. Tal conveniência o faz empreender um tempo geralmente longo a estas

¹⁹ N.T.: No dicionário bilíngue Inglês-Português/Português-Inglês, encontra-se o significado *join*: vt. juntar, ligar, unir; ensamblar (peças de madeira); ingressar em (um clube etc.); alistar-se em (o exército, a marinha etc.); incorporar-se ou reincorporar-se a: *to join one's regiment*; tomar parte em: *to join an argument*, tomar parte numa discussão; ser contíguo a. || vi. unir-se, juntar-se; aliar-se, associar-se. Enquanto entende-se sufixo -er, em **join-er**: s. aquele ou aquela que une etc.; marceneiro. Por fim, enquanto substantivo, pode significar junção, ligação; ponto de junção. VALLANDRO, Leonel. **Dicionário inglês-português, português-inglês**. São Paulo: Globo, 1989, pp. 269-270.

²⁰ CICERO, Antonio. Sobre Pearlblossom Hwy.. In: MAMMI, Lorenzo.; Schwarcz, Lilia Moritz (Orgs.). **8 X fotografia: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 44.

²¹ WESCHLER, Lawrence. True to life. In: HOCKNEY, David. **Camera works**. Nova York: Alfred A. Knopf, 1984, p. 8.

pesquisas fotográficas²², ao causar inscrições fundidas por uma “posição intermediária entre o efeito cinematográfico (elipse do tempo) e o efeito cronotópico (*raccord*²³ do tempo)”²⁴. Centradas na conversão da materialidade tridimensional ao campo bidimensional, vê-se um olhar do espaço que não se sustenta a uma estaticidade; sua unidade, ao contrário, é pautada na força do movimento, a incansável circulação do corpo no (neste, diga-se de passagem) mundo circundante.

Ora fragmentado, ora interpolado, ora seccionado, estas *assemblages* se formam pela inserção de um movimento sobre a lógica obsessiva da reorganização do mundo enquanto código imagético, que se decodifica na proposta enquanto reflexo subjetivo, pretensamente anti-neutro. A composição é assim fruto de um olhar também em movimento, que escaneia a matéria mundana em contiguidade continuada, a polos que se visualmente, na montagem, se repelem e se atraem num bloco totalizante. Porém, apesar da energia dinâmica retida nas imagens, cada foto instantânea é precisa, exata e óptica.

O espectador das imagens pode ver uma singularidade entre os espaços captados, fato que Hockney presume estar mais próximo de como vemos, com os dois olhos conectados como parte da mente. A isto ele diz que poderia ser chamada de *perspectiva torta*²⁵ (tradução nossa). O olhar humano raramente se mantém estático em um só ponto durante um período temporal; ele vagueia pelo espaço circundante, o mapeia, fazendo ver, confluindo com a mente, a totalidade ambiental. O cérebro é capaz de interpretar esse escaneamento do olhar sem que o olho se dê conta de que o que foi visto, na verdade, trata-se de uma junção espaço-temporal, um deslocamento exemplar do *olho pelo espaço* através da duração, do tempo em si mesmo. *Id est*, nos *Joiners* a noção temporal é

²² Arlindo Machado levanta — em seu texto sobre as anamorfoses cronotópicas — a duração temporal pontuada por Hockney, ao qual discorre que os tempos fotográficos totais para a realização de uma única composição podem demandar até 4 horas. Cf. HOCKNEY, David. **Hockney On 'Art': Conversations with Paul Joyce**. Londres: Little, Brown. 1991.

²³ No Cinema, este termo é usado para referir-se a correta continuidade temporal ou espacial entre dois planos consecutivos de um filme. O *raccord* temporal consiste em organizar acertadamente as sequências de uma rodagem, de tal forma que não haja contradições ou estranhamentos entre uma sequência e outra. Trata-se de uma das funções basilares do continuísta.

²⁴ MACHADO, Arlindo. Anamorfoses cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem. In: PARENTE, André (Org.). **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. São Paulo: Editora 34, 1993, p. 106.

²⁵ N.T.: No original (em inglês): *wonky perspective*. Hockney realiza este comentário em um documentário produzido pela BBC, *Secret Knowledge*, título por sua vez homônimo a publicação.

fragmentada e intervalada; um interstício de momentos de tempo esculpido. No lugar em que se interpretava o regular agora se traduz o *dínamo*²⁶.

[...] nos agregados de Hockney não há fusão entre os fragmentos; cada parte se mostra nitidamente como um diferente intervalo temporal, como no cinema. Todavia, é preciso considerar que aqui os intervalos fixados são decisões do fotógrafo e não de um mecanismo automático. Conseqüentemente, no lugar da regularidade, da monotonia e também do naturalismo implícitos no efeito cinematográfico, o que se obtém na técnica dos agregados é uma forma de dinamismo e de subjetividade, capaz de recuperar, num certo sentido algo daquela dimensão mnemônica e imaginativa que estão na base da concepção bergsoniana do tempo como descontinuidade.²⁷ (grifo nosso).

A saber, este dinamismo, trazido enquanto transdução de energia e espaço, desvela um mapeamento que se difere daquela força presente na operação dinâmica da *nachleben* (sobrevivência) das imagens da história da arte, apresentada pelo historiador alemão Abraham Moritz Warburg (1866-1929) em seu projeto *Bilderatlas Mnemosyne* (1922-1929). O teórico alemão, tenciona um conjunto de imagens da arte, quer seja do presente ou do passado, numa deliberada arquitetada poética, pondo-as em movimento. Ao deslocar essas mesmas reproduções de obras de arte em blocos contingenciais através da noção da montagem — grosso modo, por painéis onde um conjunto de obras de diferentes culturas e épocas vibram a mesma circunferência — num movimento de reestruturação do passado enquanto matéria viva e moldável, e não algo meramente da ordem estática, Warburg imprimia um *tour de force* à solidificada lógica da história da arte enquanto história do discurso. Como se não bastasse, este inventário que era seu Atlas, dividido em constelações, mutáveis, funâmbulas, variáveis e densas, poderiam se desconstruir e reconstruir num efeito de escolhas, seleções e interesses que convergiam uma história da arte enquanto história das imagens; de uma narrativa estritamente hermética a uma formulação subjetiva, um inventário infinito, ou ainda um conjunto de cartas de um baralho em um jogo que se dá sempre em movimento, na ação mesma de se jogar.

²⁶ Usamos neste caso o dínamo — um aparelho que gera corrente contínua (CC), convertendo energia mecânica em elétrica, através de indução eletromagnética — do ponto de vista metafórico. Dínamo enquanto dinamismo, como conversão de energia de movimento presente no campo do real em energia do movimento congelada nas representações visuais.

²⁷ MACHADO, Arlindo. Anamorfoses cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem. In: PARENTE, André (Org.). **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. São Paulo: Editora 34, 1993, p. 106.



Figura 7

David Hockney

***Pearblossom Hwy., 11-18th April 1986, #1.* 1986.**

Colagem realizada a partir impressões fotográficas cromogênicas. 119,1 x 162,9 cm

Fonte: Coleção Museu J. Paul Getty. Presente de David Hockney.

A montagem de Hockney não se dá desta forma, ainda que, de modo fragmentado, ele retome a história da arte em *O conhecimento Secreto*. Sua montagem traz mesmo a lógica da reestruturação da mundanidade, e, seu diálogo é fotográfico. Seu movimento de *retorno ao passado* pode ser entendido aqui enquanto um empréstimo aos ensinamentos do cubismo.

Das captações, *exempli gratia*, destacamos, *Pearblossom Hwy., 11-18th April 1986, #1* (1986) (Figura 7) e sua variante, *Pearblossom Hwy., 11-18th April 1986, #2* (1986), um trabalho de quase 10 dias de registros imagéticos no deserto californiano de Antelope que confluem a um total aproximado, calculado por Hockney, de 800 fotografias. O artista pontua ter iniciado o trabalho pela placa de *Stop*, e que as captações foram feitas próximas dos objetos, da estrada e o todo que forma a paisagem. Em proximidade, em close, rente, à queima-roupa, como

uma metralhadora giratória a apreender o mundo como imagem. Uma espécie de híbrido entre fotografia, pintura e desenho. Quando começou a fazer colagens, este criador considerou a atitude seletiva da montagem como “desenhar com a câmera”²⁸ (tradução nossa), fazendo assim escolhas que lhes era pertinente.

Em *Prehistoric Museum Near Palm Springs* (1982) (Figura 8) temos uma composição em preto & branco onde a própria sombra do artista fotografando aparece na imagem. O tempo enquanto presença na fotografia. A esta colagem, formada por uma série de cliques com Hockney estático, movendo apenas a câmera e registrando os assuntos mais distantes com o auxílio do *zoom*, temos um contraposto formal na composição *Dinosaur and Family, California* (1983) do cineasta, pintor e fotógrafo alemão Wim Wenders, realizada sob uma luz noturna na mesma localidade, o Deserto de Mohave. A fotografia de Wenders, que atualmente compõe a suíte de imagens apresentada enquanto exposição e publicação, sob o título *Lugares, Estranhos e Quietos*²⁹, soa como um *still* fílmico, assemelhando-se em gênero e grau as ambientações atmosféricas de suas produções de cinema e se diferenciando ao escaneamento de Hockney.

Em Wenders, a lógica das imagens não funda um elo com o cubismo e, além disto, suas criações não desestruturam a perspectiva linear científica; elas são construídas enquanto grandes paisagens, blocos justapostos num olhar direcionado a pura contemplação, de uma imagem cujo vazio muitas vezes é traumático, sublinhado pelas noções esculturais do tempo, moldado aos interesses do diretor. O silêncio e a dilatação temporal são capazes de contornar o observador a percepção de seu próprio mundo, pois sua astúcia reverbera-se no cotidiano, no que podemos entender enquanto real, mundano, físico. Este cineasta alemão é autor de movimentos dilatados e de personagens que se deitam sobre uma imagem com tons muitas vezes melancólicos, de uma languidez profunda. Estirados nas cenas, o que lhes resta é se demorarem ali.

²⁸ N.T.: No original (em inglês): *drawing with a camera*. Depoimento realizado em entrevista concedida ao *Getty Museum*, ao qual possui em sua coleção estas imagens. HOCKNEY, David. **David Hockney's Pearblossom Hwy.** Entrevista concedida ao Getty Museum acerca das fotocolagens *Pearblossom Hwy.*, 11-18th April 1986, #1 e *Pearblossom Hwy.*, 11-18th April 1986, #2.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sD123svCFHQ>>. Acesso realizado em: 7 de setembro de 2017 às 20:45min.

²⁹ WENDERS, Wim. **Lugares, estranhos e quietos**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, 2010.



Figura 8
David Hockney
Prehistoric Museum Near Palm Springs. 1982.
Colagem fotográfica. 214,5 x 134,5cm.

Em *Asas do Desejo* (1987) e em sua continuação, *Tão Longe, Tão Perto* (1993), o movimento, a passagem, a meditação, a condição humana, o corpo, a existência, os carros, a cidade, a música, ... surgem muitas vezes com um aporte a poesia, numa convergência a uma certa força poético-filosófica, catalisada por um narrador por vezes onipresente que recita seus devaneios, sentenças e poemas, como o de abertura, *Lied Vom Kindsein*³⁰, escrito pelo roteirista e escritor Peter Handke. Conjuntamente com o diretor, Handke toma como mote os poéticos escritos de Rainer Maria Rilke (1875-1926) bem como os marcadamente inteligentes textos de Walter Benjamin (1892-1940) para a construção do primeiro filme.

As imagens da película, sob influências textuais de Rilke, se voltam então para as polaridades, contrapontos entre visibilidade-invisibilidade, tradição-modernidade, teoria-prática, bem-mal, sonho-pesadelo, imaginação-realidade, etc. Já de Benjamin ele toma a noção de seu célebre escrito *O Anjo da História* para dar vazão as cenas das quais o personagem principal, um anjo a vagar pela Berlim da década de 1980, marcadamente bipartida através da fisicalidade de seu *Berliner Mauer*³¹ — construído no período da Guerra Fria pela República Democrática Alemã (RDA), a qual dividiu o país entre polos, ocidental-oriental — faz ver uma estratégia geopolítica cruel que marcará a história dos corpos que habitam as cidades. Se de um lado a República Federal da Alemanha (RFA) representava a força do capitalismo, do outro, a República Democrática Alemã (RDA) rebatia a resistência socialista.

Wenders entende, em 1987, a condensada carga histórica que Alemanha já havia carregado até então, um conjunto recente de cicatrizes justapostas as quais transcreviam suas histórias de guerras, disputas de poderes políticos, fascismos e destruições da democracia, como o Terceiro Reich (1930) o qual marcava a era hitleriana, de falsas propagandas e dominação declaradamente opressora da massa pelo poder vigente. “O tempo curará tudo, mas e se o tempo for a doença?”³² se pergunta Marion (Solveig Dommartin) — a personagem trapezista de um circo mambembe que faz o anjo protagonista Damiel (Bruno Ganz) desejar

³⁰ N.T.: No original (em alemão): Canção da Infância.

³¹ N.T.: No original (em alemão): Muro de Berlim.

³² **ASAS do desejo**. Direção: Wim Wenders. Berlim: Road Movies Berlim, 1987. 1 DVD Coleção Folha Cine Europeu v. 7 (128 min.), son., cor e p&b. Textos: Cássio Starling Carlos; Marcos Strecker; Pedro Maciel Guimarães.

as dores humanas. Ele chegará a mortalidade em algum momento da narrativa em que desistirá de ser eterno, obstinado, esventrando no mundo dos homens.

Ça vas sans dire, a diegese nos alerta de sua transição quando o preto & branco dá vez as cores. O mundo de Damiel emerge em cor. Nesse sentido, toma-se a referencia ao trânsito histórico sofrido pela película cinematográfica, numa homenagem ao Cinema, a esta forma viva de produção de subjetividade, densa imagem em movimento. Muda-se a ótica, a direção e o rumo do personagem. Tudo em Damiel agora é terrestre, ainda que sua laconicidade — seu silêncio lacunar — desvele sua desconcertada relação com os habitantes do mundo. O anjo do passado aprenderá a ser mortal, sentirá agora as angústias de um corpo outro, desse devir que tanto almejou. Para Wenders, o cinema também tivera a presença de grandes anjos que iluminaram caminhos ao *devir-imagem-em-movimento*. Eis que uma fração de suas referências a pensadores da imagem — *exempli gratia*, Yasujiro Ozu, François Truffaut e Andrei Tarkovski — emergem inclusive nessa obra, nos créditos finais do filme:

Não só o filme muda do preto-e-branco para o colorido — do mesmo jeito que a história do cinema — quando Damiel abandona a perspectiva do anjo, mas também é declarado nos créditos “Dedicado a todos aqueles que já foram anjos, mas especialmente a Yasujiro, François e Andrei.”³³ (tradução nossa).

Grandes nomes, como os supracitados, que esculpiram o tempo e no tempo, narrativas únicas, capazes de romper com os paradigmas estruturais deste campo. Ozu, diretor e roteirista japonês, alguém para quem a carreira se deu ainda no cinema mudo, Truffaut, realizador Francês que junto, grosso modo, com Godard e outros mais, despontou como um grande nome da *Nouvelle Vague* e, Tarkovski, o grande cineasta russo de vanguarda, eterno poeta da imagem, preocupado com questionamentos como a subjetividade, o passado, a metafísica, o ser e o social.

Wenders não nega suas referências, ao contrário, faz delas presença em parte das narrativas. De sua faceta documental, destacamos *Tokyo-Ga*, ainda no diálogo com Yasujiro Ozu. Neste filme, o realizador alemão viaja ao Japão, cidade

³³ KYNDRUP, Morten. Like a Film, Like a Child Knowledge and Being in Wings of Desire. In: **P.O.V. - (Point of view) A Danish Journal of Film Studies Nº 8**. Aarhus: University of Aarhus / Department of Information and Media Studies, 1999, p. 84.

de Ozu, no intento de encontrar seu espírito nas imagens da cidade, 20 anos após sua morte. Tal realizador japonês é em si mesmo um movimento de um homem só com seu antcinema. Por isto tornou-se uma força referencial, esteta do cinema moderno, um mestre oculto reconhecido conjuntamente com Kenji Mizoguchi e Akira Kurosawa como as grandes referências de seus tempos.

Em Ozu, o cotidiano e o drama desvelam a construção de um silêncio outro — seus personagens com rostos sem expressão pronunciada declancham uma poética dos não-heróis, das pessoas comuns, imperfeitas —, capaz de desestabilizar pontos de vistas dicotômicos e tão arraigados na sociedade oriental.

Por ora retomamos nossa escrita às *asas do desejo* para investigarmos o abandono do personagem central aos sobrevoos. Damiel, que poderia estar em todos e quaisquer lugares — não simultaneamente — escolherá estar presente em apenas um. Deixará de ser anjo, sendo assim capaz de tocar os mortais, sentindo as dores deste mundo, pois torna-se um deles. Passa assim da leitura de qualquer inconsciente à escuta de seu próprio eu. Não “Vocês, os vivos”, mas “nós”. O plano de câmera zenital³⁴ dará vez a visão terrestre. Antes, *O anjo da história* ouvia a melancólica Marion sem que ela soubesse que ele estava ali, ao seu lado. Sozinha no mundo ela diz a si mesmo, “Tudo tão vazio, incompatível. O vazio, o medo. Não devo chorar, as coisas são como são. Acontece, nem sempre como se deseja. O vazio, tamanho vazio...”. Por isto *Asas do Desejo* não é um filme de corrente realista, mas em certo sentido lança um olhar para uma ordem mais próxima a certas noções metafísicas e existenciais.

Assim então, extraímos o trecho do poema de abertura, *Lied Vom Kindsein* de Peter Handke, recitado pelo anjo-protagonista durante a narrativa fílmica: “Existe de fato o Mal e as pessoas que são realmente más? Como pode ser que eu, que sou eu, antes de ser eu mesmo não era eu, e que algum dia, eu, que sou eu, não serei mais quem eu sou?”. Esta dúvida a assolar o céu sobre Berlim³⁵, sua sólida narrativa histórica, as pessoas e o mundo a *re-existir* num presente melancólico cujos corpos habitantes soam apáticos, desprovidos de liberdade,

³⁴ Também conhecido como *plongée* absoluto, trata-se de um movimento de câmera aéreo, onde o aparato é posicionado no alto, em um ângulo de 90° apontando diretamente para baixo.

³⁵ N.T.: O título original do filme de Wenders, em alemão, é *Der Himmel Über Berlin*, ao qual em português traduziríamos como *O Céu Sobre Berlim*.

sendo controlados pelos sistemas opressores vigentes, desvelando novamente o viver enquanto posição tanto poética quanto política no mundo. Ou isto, ou um salto no vazio da terra — certamente maior e mais alto que a irônica fotografia *Saut dans le vide* de Yves Klein — que o anjo vivo a tempos imemoriais dá muitas vezes durante o filme.

Portanto, o ser constante no espaço fotográfico fragmentado, com tendências fílmicas, como visto na supracitada fotografia de Wenders, faz ver uma possibilidade de esculpir no tempo tanto imagem quanto ficção. Em *Dinosaur and Family, California* (1983) (Figura 9), somos apresentados a uma família compondo uma cena em plano aberto, como personagens de uma trama cujo desenvolvimento é puramente mental.

Um carro estacionado pode ser visto no canto inferior esquerdo, com uma de suas portas abertas, localizada a direita; frente a ela, um homem que aparenta ser o patriarca da família, segura uma criança a sua esquerda — esta que por sua vez encontra-se com os pés apoiados na frente do veículo — enquanto a direita uma mulher direciona seu olhar ao jovem. Tanto o homem quanto o menino parecem voltar seus rostos a uma escultura de um grande dinossauro, cuja iluminação azul-esverdeada constrói um ambiente cromático a situação. A captação em si possui pouca profundidade de campo, a considerar o breu preto que assola tudo que está por detrás da figura central do dinossauro, o sujeito temático desta construção.

Assim, os diferentes momentos presentes nas fotografias (*joiners*) de Hockney desvelam a percepção de um *devir-espaço* que é inerentemente temporal, pois apresenta-se como matéria. Esta temporalidade traz referências às experiências fragmentárias da condição do corpo expandido pelo cubismo, da figuração distorcida com intuito de superar a morosidade e solidificação a qual a perspectiva científica retém.

Já Wenders desloca a lógica espaço-tempo através de uma das condições a qual o cinema oferece; os excertos de imagens em movimento, quanto juntos, fazem dos fragmentos à totalidade. Somam-se as partes ao todo, os planos-sequências trazem na candência de suas conexões a associação e encadeamento do *espaço-tempo* como uma força única, aglutinada e sequenciada pela lógica da montagem.



Figura 9
Wim Wenders

Dinosaur and Family, California (ou Dinossauro / Deserto de Mohave, Califórnia) 1983.

Impressão cromogênica. 124 x 163,7cm.

Fonte: Wim Wenders. *Lugares, estranhos e quietos*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, 2010.



Fazer ver o espaço *Ad infinitum*

Se de um lado entendemos a possibilidade, através dos exemplos percorridos, de ver o ser presentificado por um espaço que já se dá enquanto fragmento na medida em que se é elaborado, temos no decorrer da história da arte trabalhos que nos permitiram entender o espaço *Ad infinitum*; *id est*, sem fim nem começo, sem limites.

Esta questão incita buscas em intervenções vanguardistas como *Milha de Fio* (1942), de Marcel Duchamp (1887-1968), ou ainda um anterior, o *Merzbau* (1923-1937), trabalho ambiental de Kurt Schwitters (1887-1948) desenvolvido inicialmente por quase 20 anos em seu ateliê em Hannover, Alemanha — tendo posteriormente desdobramentos em outros espaços — que como argumentado por Claire Bishop em seu livro *Installation Art: A Critical History*³⁶, pode ser tomado como sendo pioneiro no que se propõe em razão de lançar mão de um todo no espaço como experiência, uma vez que a criação era composta por objetos encontrados (na vida) de procedências distintas.

Ambos os trabalhos (Schwitters e Duchamp) nos fazem pensar a condição espacial da arte num período em que a noção de *instalação* ainda não existia enquanto categoria definida do campo. Estaria estabelecido nesse momento de vasta experimentação da arte — o das vanguardas históricas — no início do século XX, uma subversão do espaço como suposto problema exclusivo da experiência contemplativa, para uma relação mais próxima entre esse primeiro elemento e, em adição, também o tempo?

Merzbau trata-se de uma obra capaz de criar relacionamentos entre as coisas do mundo, tencionando assim a dicotomia arte-vida; ao mesmo tempo em que é aberta também o é específica — tanto em sua modulação temporal quanto espacial. Os materiais presentes não operam mais lógica de suas situações originárias, eles são reestruturados para um novo sentido, ainda que as relações semânticas entre aquilo que eles eram e o que eles agora se tornaram, ora se justapõem, ora se sobrepõem. Nesta *Construção Merz*, as partes somam-se ao

³⁶ BISHOP, Claire. *Installation Art: A Critical History*. Londres: Tate Publishing. 2005.

todo, os símbolos não estão mais avulsos, ainda que seja possível retomar suas referências metonímicas à natureza, ciência, o reino animal, etc. Schwitters opera num *tour de force* que o levará a impossibilidade de transpor a obra de sua fundação, a casa/ateliê/instalação em que se construiu durante tantos anos a fio, na lógica do *work-in-process*. O trabalho se processava continuamente, fazendo ver o ato/ação do artista enquanto parte de sua elaboração infinita. A ênfase que se dá nesse contexto é a da manipulação dos objetos presentes no campo do real para essa nova espacialidade. A produção de Schwitters se baseia na crença de uma independência da arte; desprovidos de seus locais funcionais de operação, as coisas coletadas se aderem a própria arquitetura de seu novo lugar.

Existiram algumas versões desse trabalho criadas nas cidades de Hannover, Kijkduin, Lysaker, Hjertøya, Douglas e Elterwater³⁷, por onde o artista viveu durante sua vida, sendo que aquele o qual ele trabalhou por mais anos foi o primeiro deles, realizado numa casa localizada na *Waldhausenstraße* Nº5, em Hannover, Alemanha, onde Schwitters o instituiu, entre 1923 até 1937, ano em que migrou para Noruega no intento de fugir das ameaças da Alemanha nazista. A condição de um projeto ao qual foi reiniciado em diversos lugares, com seu núcleo permanentemente inacabado, exhibe o interesse e valor que o artista dava a esta ideia, uma vez que “carregava-o consigo como uma concha de caracol”³⁸ (tradução nossa).

O trabalho começou em 1923 e a primeira *gruta* terminou em 1933. Posteriormente Schwitters estendeu o Merzbau para outras áreas da casa até fugir para a Noruega no início de 1937. Declarado pelos nazistas como um artista *degenerado*, aparecendo na exposição realizada pelo governo nazista em Munique, Schwitters abandonou sua residência e seu projeto, exilando-se assim com sua esposa em outro país. A maior parte da residência foi deixada aos

³⁷ Para além do Merzbau de Hannover, as informações sobre as outras versões deste projeto são escassas, fragmentadas e de difícil acesso. A pesquisadora Karin Orchard comenta brevemente sobre esses desdobramentos em sua publicação sobre o restauro do Merzbau alemão. Cf. ORCHARD, Karin. Kurt Schwitters: Reconstructions of the *Merzbau*. In: **TATE Papers Nº 8**. Londres: Tate Papers, 2007. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau>>. Acesso realizado em: 12 de dezembro de 2017 a 20:20min.

³⁸ ORCHARD, Karin. Kurt Schwitters: Reconstructions of the *Merzbau*. In: **TATE Papers Nº 8**. Londres: Tate Papers, 2007. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau>>. Acesso realizado em: 17 de dezembro de 2017 a 00:20min.

inquilinos, de modo que a extensão final do Merzbau era menos do que normalmente é assumido. Uma correspondência de Schwitters, escrita em 1937, atesta que o projeto, a partir de 1933, se espalha para dois quartos do apartamento de seus pais no piso térreo, a varanda adjacente, o espaço embaixo da varanda, um ou dois quartos do sótão e, possivelmente, parte da adega.

Tristemente, em 1943, a obra se desintegrará, com seu autor exilado, em uma incursão aérea britânica em território alemão durante o período da Segunda Guerra Mundial.

Após este incidente ele inicia um outro ambiente semelhante, no jardim de sua casa em Lysaker, cidade próxima a Oslo, num espaço denominado *Haus am Bakken*³⁹, onde são incorporadas formas e elementos naturais, como pedras, pedaços de madeira e conchas. Apesar do trabalho empreendido neste espaço, temos apenas o relato de que esta casa, por sua vez, também foi destruída, desta vez por um incêndio, em 1951. Em 1940 o artista muda-se novamente, agora da Noruega para o Reino Unido.

A última das construções Merz, a qual ele intitulou *Merzbarn* (Celeiro Merz) é realizado em um celeiro em sua propriedade, em Elterwater, Cumbria – Inglaterra, ambiente do qual, por sua vez, também não é concretizado a totalidade. Em 1944, Schwitters sofre um acidente vascular cerebral, o que o deixa paralisado temporariamente em um lado de seu corpo, retardando a construção e uma possível concretização do Merzbarn. Posteriormente, em 1946, o artista, que havia sofrido por 17 meses de internamento na Ilha de Man, tem sua saúde deteriorada, fato que incluía uma perna quebrada, insegurança financeira constante e a morte recente por um câncer de sua esposa, Helma, em 29 de outubro de 1944. O Merzbarn é interrompido definitivamente dois anos depois, com a morte de Schwitters em 8 de janeiro de 1948 — um dia após a notícia de que ele havia recebido a cidadania britânica — de um edema pulmonar agudo e miocardite, no Hospital Kendal, na Inglaterra.

Um outro ambiente que também o serviu como habitação ainda pode ser visto na ilha de Hjertøya, perto de Molde, na Noruega. Em determinados textos este espaço é descrito como um quarto Merzbau, embora o próprio Schwitters jamais se referisse a três. A partir de pesquisas e restauros recentes, o interior do

³⁹ N.T.: No original (em alemão): A casa na encosta.

espaço foi removido e transferido para o acervo do Museu Romdsdal, em Molde, Noruega, localizado a alguns quilômetros do sul da cidade onde originalmente encontrava-se o celeiro que, desde 2016, pode ser visitado no Museu. A historiadora da arte Karin Hellandsjo comenta o processo de deslocamento do *site* original como algo muito complicado, a considerar que “existia apenas uma fotografia da época feita por Schwitters, a qual registrava uma quina do celeiro.”⁴⁰ (tradução nossa). O projeto de reconstituição da instalação deste período e dos trabalhos do artista realizados em sua estada na Noruega durante os anos de 1930 começaram a ser realizados em 2010⁴¹. Em 2016 foi criada uma sala nos Museus de Molde e Høvikodden para este criador. Outrossim, em 2009, a publicação *Schwitters in Norway*⁴² trouxe dados mais precisos do período em que ele viveu naquele país. As pesquisas sobre a relação do fundador da Merz com a Noruega ainda são recentes e muito há de ser investigado para maior aprofundamento das elaborações concebidas naquele momento.

Ainda sobre o primeiro Merzbau, em 1933, Wilhelm Redemann realizou três fotografias da sala principal (Figuras 10 a 12), atestando a possibilidade de ver a instalação e criando, a posteriori, uma ponte para as instituições reconstruírem a peça, eternizada em fragmentos pelas fotografias históricas.

O fato é que estas capturas — bem como outras realizadas — exibem apenas uma parte de uma das *cavernas* planejadas pelo artista e, ainda, não dão conta da constante modificação que o espaço sofria pela intervenção diária.

Sendo assim, as reconstruções do ambiente ao mesmo tempo que possibilitam uma incursão possível naquilo que seria a instalação ela mesma, lançam também um olhar estático que tem como base uma fotografia, esta que por sua vez não dá conta da totalidade ambiental da Merz. Condensada historicamente por fotos e relatos de amigos, familiares e mesmo historiadores, curadores e teóricos; a obra, sempre que montada, trará em seu bojo conceitual um dado questionável, a possibilidade de pensar todo *Merzbau* reconstruído

⁴⁰ **KURT SCHWITTERS INSTALLATION MOVED TO MUSEUM IN NORWAY.** 2016. Disponível em: <<http://artobserved.com/2016/02/kurt-schwitters-installation-moved-to-museum-in-norway/>>. Acesso realizado em: 14 de dezembro de 2017 as 01:35min.

⁴¹ Informações mais precisas sobre a pesquisa de restauro e aquisição da produção do artista na Noruega podem ser encontrados no próprio site da Instituição Romsdalsmuseet. **KURT SCHWITTERS.** Disponível em: <<https://www.romsdalsmuseet.no/no/avdelinger/kurt-schwitters-og-norge-kurt-schwitters-and-norway>>. Acesso realizado em: 14 de dezembro de 2017 as 01:44min.

⁴² ORCHARD, Karin (Org.). **Schwitters in Norway.** Berlim: Hatje Cantz, 2009.

como vestígio arqueológico, resquício, registro e fragmento capaz de criar uma condição de possibilidade historicamente condensada como fragmentária. Toda reconstrução pode ser vista como uma *Merzneuebau* (Novaconstrução Merz), uma vez que só a original faria sentido totalizante por seu contínuo processo, a partir e através da presença viva do artista.

Esta resistente inadequação a fixidez temporal, a estrutura estratificada do registro fotográfico, a esse constante movimento de adição e/ou subtração, justaposição e/ou sobreposição fará ver uma inquietude aos esquemas formais modernos presentes no quadro comum da história da arte. A atitude de Schwitters encaminha uma força antes referencial do objeto de arte enquanto matéria mercadológica a uma possibilidade outra, rumo a noção de antiarte. O descolamento de seu feixe — da usual mobilidade para o não-deslocamento — superará o limite da *moldura* modernista. E ainda, reforçará a constante presença viva do artista em relação às suas elaborações, fazendo ver a compreensão de um limite onde os antigos valores arraigados do século XIX começarão a se romper. As placas tectônicas da história da arte se movimentarão, as formas burguesas serão indagadas no tribunal, as rígidas e condensadas regras canônicas enfrentarão atitudes de vanguarda.

A arte verá a partir da modernidade, dentre outras questões basilares, o novo como valor, tomando assim o benefício da dúvida e a incerteza sobre as linguagens; estas que por sua vez entrarão no embate com o circuito vigente.

Numa síntese, a grandiloquência da realização de Schwitters desvelava um artista empenhado em romper com certos confinamentos inerentes as formulações de seu tempo rumo às possibilidades do que se poderia ser assimilado enquanto Arte no período. Substituir materiais eruditos do fazer artístico por outros de ordem popular nas suas produções — que beiram o banal, o descarte, o vestígio ou ainda o resto — não era uma atitude que permanecia apenas no campo estético, ao contrário, desvelava uma *démarche* de resistência frente ao sistema, como se suas elucubrações adicionassem uma nova engrenagem na lógica em que se constitui a circunferência tão arraigada do campo em que se opera, revalidando assim pretensas formas de produção, seus regimes de visibilidade e seus modos de pensabilidade. Sua eterna *baustelle* encontra-se na esteira das atitudes das vanguardas históricas da arte.





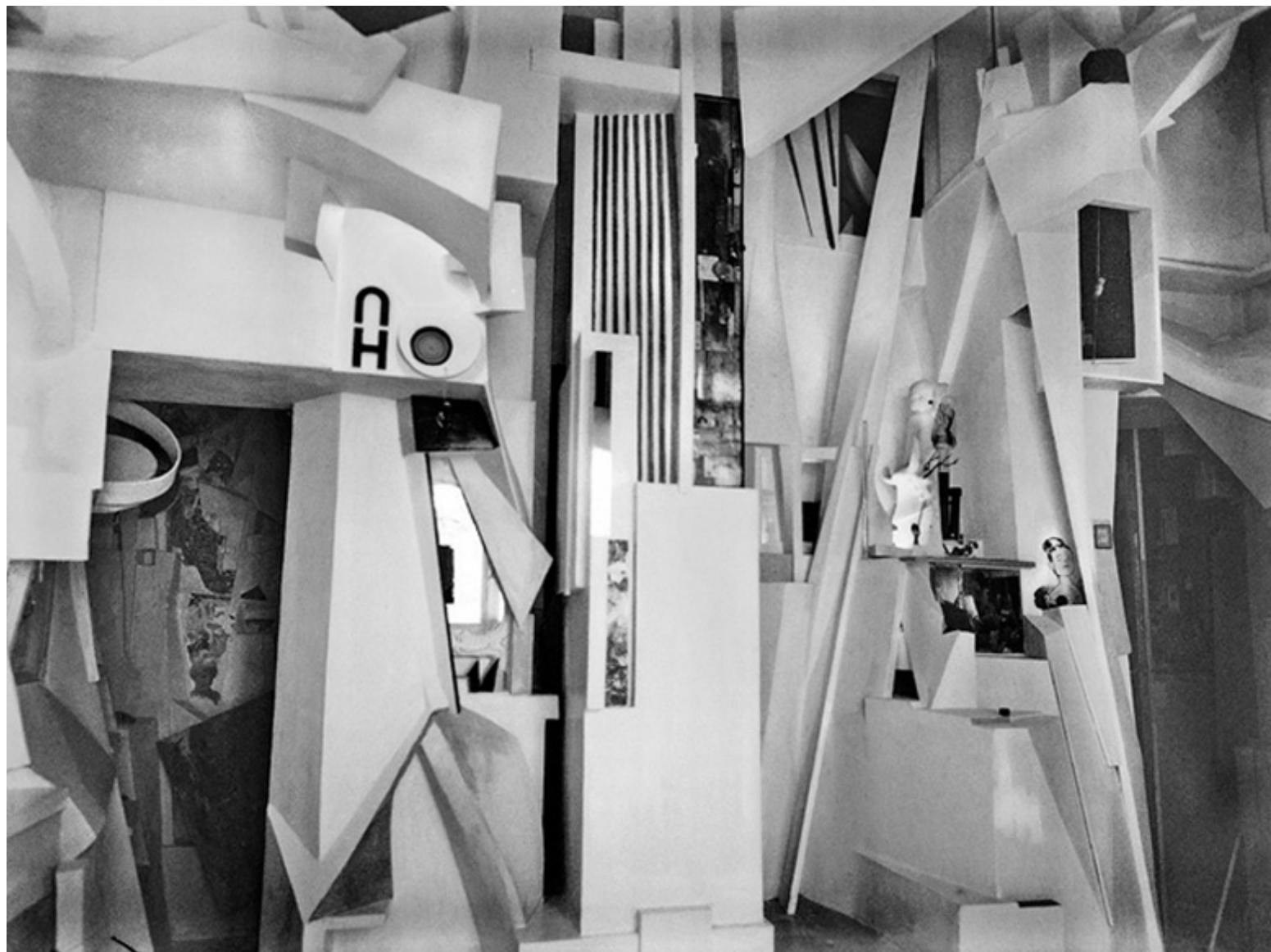


Figura 12

Kurt Schwitters

***Merzbau.* 1923-1933.**

Foto: Wilhelm Redemann, 1933.



Página 52

Figura 10

Kurt Schwitters

***Merzbau.* 1923-1933.**

Foto: Wilhelm Redemann, 1933.



Página 53

Figura 11

Kurt Schwitters

***Merzbau.* 1923-1933.**

Foto: Wilhelm Redemann, 1933.

Como sabemos, Duchamp empenhará uma força similar rumo as noções de antiarte, quer seja com seus *objets trouvés* quanto com os *iconoclássicos readymades*, inserindo uma engrenagem que fará com que a estrutura interna da maquinaria artística fosse vista a sua nitidez. Pontuaremos isto sequencialmente.

Em se tratando do Merzbau, é verdade, parece que tudo e qualquer coisa poderia compor o ambiente. Sem que os objetos fossem postos em graus de importância, o caos, o acúmulo, o excesso, as formas materiais em presença, os restos ou ainda, aquilo que consideramos enquanto descarte — derivados de produtos de consumo comerciais e industriais presentes na sociedade — poderia atuar como parte de uma das cavernas da peça. Hans Richter recorda algumas das coisa que viu em uma de suas visitas; “você encontrará cadarço de sapato, ponta de cigarro, um cortador de unha, um pedaço de gravata (de Doesburg), uma caneta quebrada.”⁴³ (tradução nossa).

Já as considerações de Bishop sobre a materialidade da obra abarcam o seguinte conglomerado que poderia estar presente:

Estendendo-se do estúdio para abraçar cômodos adjacentes, os materiais encontrados no *Merzbau* incluíam jornal, galhos de árvore, móveis antigos, rodas quebradas, pneus, flores mortas, espelhos e redes de arame.⁴⁴ (tradução nossa)

Assim, *Die Kathedrale des Erotischen Elends* (A Catedral da Miséria Erótica), primeiro nome dado ao Merzbau, exhibe um “[...] espaço manifestamente não-racional, não-arquivístico, não-institucional, o qual certa regressão dentro da totalidade de um espaço arquitetural inconsciente é concebido [...]”⁴⁵ (tradução nossa). Um ambiente de total ineficiência; disfuncional a sua máxima. E ainda, uma recusa completa da experiência subjetiva racionalizante, transparente e instrumentalizada, muito presente nas modulações da presença que se requer do corpo dentro da rigorosa esfera pública. A corporeidade aqui é reconstituída, levada a um moderno antagônico ao do progresso e da ilusão material dos objetos novos. Uma crítica ao consumo e a produção capitalista, da ilusão estrategista da novidade.

⁴³ BISHOP, Claire. **Installation Art: A Critical History**. London: Tate Publishing, 2005, p. 41.

⁴⁴ Idem, ibidem, p. 41.

⁴⁵ FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D.; JOSELIT, David (Orgs.). **Art Since 1900**. 2ª ed. Nova York: Thames & Hudson, 2011, p. 223.

A este contraponto, a aparência de traços primitivos na retomada da caverna e da gruta trazem consigo um espaço interno ritualizado, com certa mística de um caminhar rumo a uma temporalidade outra, que anseia retomar algo do antes, apto a atualizar um certo desejo primitivo. Desta maneira, o que se encontrava em latência emerge num devir capaz de desvelar outros regimes de signos, rumo a um movimento de se olhar para frente como quem vê o mundo por detrás, a partir e através da nuca, de um olho invisível que se volta ao antes, que se opera à sua revelia. Uma busca a reconstituição daquele corpo outro, rupestre, arcaico, que se quer apagado, velado e borrado. Uma presença diametralmente oposta àquela que se é elencada nos avanços e nas construções desenfreadas das cidades modernas do início do século XX.

Merz é um neologismo que é despertado para Schwitters a partir das palavras *Kommerz und Privatbank*⁴⁶, ao qual ele utiliza em uma de suas colagens. Esta ação o levará a incidir este sufixo — segunda sílaba do substantivo comércio — como prefixo ao conjunto de trabalhos realizados em pintura, desenho, e que posteriormente irá se alastrar para toda sua produção. Seria como argui Vordemberge-Gildewart, “[...] a combinação de todos os materiais concebíveis para fins artísticos e tecnicamente o princípio de igual equivalência dos materiais individuais.”⁴⁷ (tradução nossa). Para este criador, *Merz* — o movimento artístico de um homem só — emergia enquanto definição de sua obra total, um prefixo que operava como extensão individual ao *Dada*, na composição de títulos e conceitos em sua produção, como vemos, *exempli gratia*, em *Merzzeichnung* (Desenho Merz), *Merzbild* (Pintura Merz), *Merzbau* (Construção Merz), *Merzbarn* (Celeiro Merz), etc. A grafia deste termo também se associa a *März* (mês de março), o início da primavera alemã. Octavio Paz⁴⁸ considera que essa palavra refere-se também a *Ausmerzen* (resíduos), *Schmerz* (pena) e *Herz* (coração).

No fundo, eu não compreendia porque não se podia utilizar em um quadro, com o mesmo direito com que se usam as cores fabricadas pelos comerciantes, materiais como velhas passagens de bonde ou bilhetes de *métro*, pedaços de madeira desbotados, *tickets* de vestiário, restos de barbante, raios de bicicletas, em resumo: todo o velho *bric-à-*

⁴⁶ N.T.: No original (em alemão): Comércio e banco privado.

⁴⁷ VORDEMBERGE-GILDEWART, Friedrich. In: **MERZ: Ecrits choisis et présentés par Marc Dachy**. Paris: Gérard Lebovici, 1990, p. 350.

⁴⁸ PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 3ª edição, 2002, p. 57.

brac que habita os depósitos de entulho ou o monte de lixo. [...] Dei à minha nova maneira, fundada no emprego desses materiais, o nome de MERZ, tirado da segunda sílaba da palavra KOMMERZ. Esse nome nasceu em um quadro, uma imagem sobre a qual se podia ler, recortada de um anúncio do KOMMERZ UND PRIVAT BANK, e colada entre formas abstratas, a palavra MERZ. [...] Denominei, pois, todos os meus quadros, considerados como uma espécie, quadros MERZ [...]. Mais tarde, estendi essa denominação à minha poesia – escrevo poemas desde 1917 – e, finalmente a toda minha atividade correspondente. Eu mesmo, atualmente, me chamo MERZ.⁴⁹

Schwitters não foi admitido na *Primeira Feira Internacional Dada* (1920) em Berlim, entretanto, trabalhou com os dadaístas Hans Arp (1866-1966), Raoul Hausmann (1886-1971), Hannah Höch (1889-1978) e Tristan Tzara (1896-1963). Iniciou o movimento *Dada Hannover*, criou uma revista (*Merz Magazin*), uma agência publicitária e de desenho industrial (*Merz Werbe*), bem como manteve contatos com construtivistas como o holandês Theo van Doesburg (1883-1931) e o russo El Lissitzky (1890-1941). Podemos perceber certas referências ao construtivismo na forma como o próprio Merzbau é construído. Pedacos de madeira geométricos, alguns com linhas retas, o uso excessivo do branco e a pontualidade com a qual habitam as outras cores — em sua maioria de ordem primária — ao redor dos blocos, fazia ver relações deste *protoinstalacionista* àqueles interesses e esquemas formais tão marcados no cerne do construtivismo, no movimento *De Stijl*, no design da *Bauhaus*, bem como nas pinturas do neoplasticismo.

No início de sua prática, Schwitters manteve todos os *idiomas* da estética futurista e expressionista que foi tão influente para a vanguarda alemã durante os últimos anos daquele período. O próprio artista se situava como alguém que “retoma uma leitura alegórica de um utopismo techno-científico, contrapondo esta atitude com uma posição de contemplação melancólica”⁵⁰ (tradução nossa).

Importante artista nas múltiplas áreas em que operou, podemos o ler hoje enquanto um criador multimeios, uma vez que esteve imerso em atividades distintas, amalgamadas pela operação de um conceito capaz de tudo abarcar, a Merz. Ser infinito no espaço e no tempo de suas atividades, nas atitudes e na lógica em que se opera tais realizações.

⁴⁹ SCHWITTERS, Kurt apud CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 35-36.

⁵⁰ FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D.; JOSELIT, David (Orgs.). **Art Since 1900**. 2ª ed. Nova York: Thames & Hudson, 2011, p. 220.

A operação a qual Schwitters propõe, de fato, não parece distante de uma *Gesamtkunstwerk*⁵¹, a considerar inclusive o fato de que este termo em si mesmo tenha surgido no século XIX, através do romantismo alemão, desdobrando-se a posteriori fortemente na figura referencial de Richard Wagner, sendo, portanto, parte integrante daquela cultura a que pertence esse artista.

Se de um lado, a arquitetada poética da totalidade marca a Merz, na bravura indômita das concepções de Marcel Duchamp (1887-1968) percebemos uma equidade no que se diz respeito ao alargamento do pensamento artístico moderno, seja no uso de estratégias criativas, seja na apropriação e releitura, enfatizando elementos ou adicionando novo sentido ao modelo original.

Ao considerarmos a importância que este artista representa, pontuamos inicialmente sua participação na primeira *Exposição Internacional Surrealista* (1938) em Paris⁵², onde Duchamp pendurou 1.200 sacos de carvão no teto e abaixo destes, no centro da sala, inseriu um braseiro. A estruturação volumosa dos objetos suspensos foi dada com seu preenchimento por jornais, o que causava impressão de que realmente havia carvão dentro. Tal fator gerava uma falsa tensão ao público visitante, ao oferecê-los um hipotético risco de se ferirem a qualquer momento (e, no entanto, nenhum) por algum saco que pudesse se desprender do teto. Esta formulação oferecia algo de uma *mise-en-scène*, bem como fazia a mostra como um todo — onde este trabalho com carvão era apenas uma das partes integrantes da mesma —, desvelando uma espacialidade caótica e cenográfica, configurada enquanto um ambiente surrealista, cujos traços evocavam certas ideias do mundo dos sonhos, do inconsciente, de um lugar cujos conteúdos são obscurecidos, fantasiosos, oníricos.

Em *Dezesseis Milhas de Fio* (ou apenas *Milha de Fio*) (1942) (Figura 12), Duchamp opera pelo isolamento do espaço, uma atitude *outré*, em que, como pode-se interpretar em seu título indiciário, 16 milhas de fio de barbante atravessam o espaço expositivo em direções frenéticas, entrecortando *ad*

⁵¹ N.T.: No original (em alemão): Obra de arte total. Nesse sentido nos referimos ao conceito wagneriano da totalidade em que o corpo de obra pode conter em si mesmo. A *obra-de-arte-total* abarca todo tipo de manifestação do campo artístico que se integra enquanto um bloco totalizante numa obra. Insere-se a possibilidade de se pensar o trabalho como um programa integrado, onde as atividades se relacionam, afim de romper com uma noção de produção diluída.

⁵² A Exposição Internacional Surrealista ocorreu em Paris nos anos de 1938 (Galerie des Beaux-Arts, Paris, Jan-Fev), 1947 e 1959, e também no ano de 1942 em Nova York. Cf. BISHOP, Claire. *Installation Art: A Critical History*. London: Tate Publishing. 2005, pp. 20-22.

infinitem todas as pinturas presentes nos painéis instalados, essas que por sua vez contaram com a co-organização de André Breton. Tal atitude levará a impossibilidade da fruição contemplativa das imagens, impedindo a visualização plena das mesmas realizações, e ainda, como quer Duchamp, este entrecruzamento absurdo expelirá o rigoroso comportamento do público/espectador frente as obras, desvelando uma exigência desses mesmos corpos na esfera pública da arte, no comportamento condicionado e estático. E, ainda, a pedido do artista — que obviamente não apareceu ao vernissage, como de costume —, um grupo de garotos, filhos de amigos e conhecidos, são convidados para jogar bola, correr frente a porta de entrada e pular corda no ambiente. Quando alguém reclamava, as crianças diziam que o Sr. *Duchamp* as haviam permitido/requisitado que brincassem ali.

O revés operatório duchampiano lida assim com as formas constituídas da arte durante a história para contorcê-las a um *contra-tempo* que se cruza na milha pela radical negatividade da fruição contemplativa. Esta temporalidade outra, de força variável, de um antes, nos oferece uma agressão *bruto-primitiva* da linha, ou da teia visual que se cria, capaz de abnegar a experiência pictórica finissecular, retomando a dinâmica do próprio espaço em que se insere a exibição.

Ainda que, sob todas as forças, a milha se apresente da forma mais irônica possível, o projeto forçará o corpo a uma nova modulação espacial. É necessário contorcer-se neste labirinto infame para chegar próximo as pinturas, ou deixar ser vencido pela própria configuração capaz de expelir o público logo na entrada, espaço (como comentado) também obstruído neste jogo.

A mostra de título *First Papers of Surrealism*⁵³ (1942), realizada em Nova York, expunha um espaço não familiar, mas esse por sua vez estava longe da condição surrealista convencional, do tão explorado *Unheimlich*, teorizado por Freud, o estranhamente familiar ou a inquietante estranheza, que caberia interpretar a certas obras de artistas dessa linguagem. Tal posição não oferecia nada de familiar; não era capaz de fornecer algo de *Häuslich*⁵⁴ que contém

⁵³ Os primeiros papéis do título referiam-se aos formulários para a cidadania americana, os quais os artistas exilados (Breton, Ernst, Masson, Matta, Duchamp e outros) encontraram quando foram para Nova York entre os anos de 1940 e 1942.

⁵⁴ N.T.: aquilo que pertence a casa, que faz parte do ambiente familiar.

Heimlich, antônimo do substantivo *Unheimlich*.⁵⁵ Duchamp, interpretado como simpatizante daquele movimento era contra o protocolo estabelecido por André Breton ao grupo. Aqui ele expunha seu cansaço frente a dita arte surrealista, pondo à vista seu ceticismo pela psicanálise e as ideias dos pintores da tendência; de fazer ver uma proximidade com as supostas imagens que transitam o inconsciente humano.

A indocilidade presente na milha de fio parecia estar mais próxima de um interesse anti-surrealista, algo que fazia mais sentido aquele personagem irônico e despreocupado, que propunha sua inserção na esfera artística enquanto um jogo de xadrez ou na revelia ao padrão, tornando-se uma força iconoclasta.

É dentro desse bojo, o da alteração dos espaços consolidados e dos tempos estáticos, que Duchamp pontuará um comentário que enquadraremos como associação a sua *Porte 11: Rue Larrey* (1927) (Figura 13): “Aparentemente, o artista funciona como um ser mediúnico que, de um labirinto situado além do tempo e do espaço, procura caminhar até uma clareira.”⁵⁶ Este trabalho, realizado para seu apartamento em Paris, em 1927, tratava-se de instalar uma porta a um eixo ortogonal, no espaço entre, seu quarto e seu banheiro, numa intercessão arquitetural. Esta estrutura-escultura permanecia em constante deambulação, como destaca Angela Grando:

[...] conseguia estar, ao mesmo tempo, aberta e fechada. Se fechava o quarto, abria a entrada do banheiro; se fechava o banheiro, abria a entrada do quarto. Duchamp experimentava, no seu domínio utilitário, um modo de encontrar código, lidar com uma situação estrita, mesmo que fosse um anticódigo – em que a própria idéia de contrário não fará sentido. Ele mesmo manifestou-se ironicamente: “Não há solução porque não há problema”.⁵⁷

No interior deste jogo abismal de refinada ironia nas práticas do dia a dia,

⁵⁵ N.T.: A saber, o substantivo *Das Heim*, que está dentro das palavras *Un/heimlich*, em alemão, significa casa, lar. Este substantivo — interpretado em português enquanto feminino e tido em alemão enquanto neutro — sugere um espaço que pode ser o símbolo máximo de conforto, onde um conjunto significativo de atividades são realizadas, e ainda tem o poderio de ser um ambiente propício a reflexão. Analogamente, do ponto de vista arquitetural, podemos interpretar a casa como um lugar máximo de representação, acolhimento e segurança do eu interior.

⁵⁶ DUCHAMP, Marcel. O Ato Criador. In: BATTCOCK Gregory. **A Nova Arte**. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 72.

⁵⁷ GRANDO, Angela. (Des)articular Situações: Certas Ideias Conceituais. In: MARTINS, Maria Virginia Gordilho; HERNÁNDEZ, Maria Herminia Olivera Hernández (Orgs.). **Anais do 18º Encontro Nacional da ANPAP / Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Salvador: EDUFBA, 2009, p. 1435.

Duchamp turvava as fronteiras antes sublinhadas da relação entre aquilo que poderia ou não ser arte. Daí sua atitude no campo artístico opera mais próximo a uma lógica cerebral, trazendo a arte como força do intelecto, ao substituir a percepção retiniana, *exempli gratia*, da pintura ou da escultura para uma elaboração mental.

Estes trabalhos pioneiros iriam alargar a produção artística a partir da segunda metade do século XX, onde o termo *instalação* será incorporado ao vocabulário das artes ditas visuais — timidamente entre o final dos anos 1950, no atravessamento dos anos 1960, e efetivamente durante a década de 1970 — para significar aqueles *ambientes*, como se chamavam tais experiências, produzidos por determinados criadores do período.

A porta, espaço de entrada e saída do corpo foi levado por Duchamp à máxima irônica do aproveitamento de espaço. O apartamento parisiense, como ele afirmou, era pequeno, e esta solução simultaneamente prática e cômica trazia algo de um *play* desinteressado, quase como um dado ao acaso no encadeamento dos acontecimentos cotidianos. Ao abrir a porta (e fechá-la simultaneamente), o artista traz algo da ação em si mesmo enquanto atitude no campo da arte; o ato como ponto basilar. Descobrimos a porta na atitude mesma de manipulá-la, movê-la, no gesto do corpo, no movimento específico de um espaço e um tempo.

Uma porta não é em si mesmo, ela depende para existir. É contextual. Está associada ao espaço arquitetônico, em um mundo que deve ser lido como circundante. Sua abertura é contingencial. A porta é uma entrada ou saída para. Possui em sua estrutura um lado vertical mais comprido que o horizontal, onde uma de suas partes se mantém rente ao nível do chão, porém sem o tocá-lo. Possui uma moldura que a rodeia, se mantém presa por dobradiças anexas ao *frame*, que por sua vez se instala na parede e, usualmente possui uma maçaneta, cuja estrutura é espelhada em ambos os lados, e que estética e funcionalmente dialoga com o formato da mão humana, a parte do corpo que a ativa. Por isto a *Porte 11* contém em si mesmo seu antagonismo ao interpretar uma duplicidade de entrada e saída.

Aqui, conjugamos a vontade de adentrar em uma de suas escritas críticas por esta mesma porta, de sua casa, para assim buscarmos no sentido deste

criador infinito, um elo conectivo entre suas produções práticas (concepções na esfera pública e elaborações no campo privado) e resoluções teóricas, dado a importância que a textualidade tem em sua obra.

Em seu texto *O Ato Criador* (1965)⁵⁸, Duchamp pontua certas ideias sobre o modo de produção dos seus trabalhos, as formas do pensamento que os envolve e certos regimes de visibilidade que permeiam tais execuções, sendo que nesse terceiro ponto ele comenta como faz circular a obra e quais seriam as implicações que este movimento poderia causar nas elaborações. Em certo ponto da escrita, ao lançar uma pontuação sobre aquilo que ele entende pela palavra *Arte*, sem buscar necessariamente uma definição que a limite em uma moldura definitiva, ele diz que a *Arte* pode ser boa, ruim ou indiferente, mas que, seja qual for o adjetivo empregado, devemos chamá-la a priori de *Arte*.

Além disso, comenta que arte ruim ainda é arte, fazendo um paralelo com o fato de que uma emoção ruim ainda é uma emoção. Esta noção condiciona a adjetivação da arte a um segundo plano na escala de relevância, fazendo ver uma estrutura conceitual que contrapõe os critérios estéticos do juízo de gosto kantiano, simultaneamente subjetivo e universal.

Grosso modo, subjetivo não apenas no que diz respeito a subjetividade, mas no sentido de uma reflexão capaz de ultrapassar a barreira da individualidade, nos mostrando que refletir também é sentir intelectualmente. Universal porque todos os seres usam os mesmos instrumentos, as faculdades imaginativas, do entendimento e a sensibilidade.

Ao abordar tais faculdades cognitivas, Kant explorava a consciência da reflexão enquanto uma ferramenta universal, ainda que esta seja usada por diferentes aspectos, formas e finalidades. Logo, este juízo subjetivo pende para a universalidade em sua operação de julgamento do sujeito.

Para Duchamp, ao contrário do que argui Kant, a valoração adjetiva torna-se um dado adicional, que não se dá a priori. Ou seja, os adjetivos não infringem a constituição da produção artística auto-referente. Na verdade, a impossibilidade de definirmos o que vem a ser arte passa a ser uma questão de discussão. A experiência que se dá nas obras é tomada como um território duvidoso,

⁵⁸ Cf.: DUCHAMP, Marcel. *O Ato Criador*. In: BATTCOCK Gregory. **A Nova Arte**. São Paulo: Perspectiva, 1975, pp. 71-74.

questionador, no qual os sentidos são negociados, e a condição de ser ou não arte perderá plenamente razão de ser. Não se trata deste reducionismo e desgaste que pouco ou nada agrega às concepções.

Em suma, na noção duchampiana, julgamentos que se valem de adjetivos eruditos como belo e sublime operam enquanto adornos na circunferência da maquinaria artística. É aí que este pensador insere o benefício da dúvida ao redor daquilo que se entendia por arte, ao indagar seu campo ideológico e fundamentalmente institucional, como se averiguasse o conceito do que viria (como e por que) ou não a ser arte. Seu *isto é Arte (?)* revia inclusive a presentidade e soberana materialidade em que se assumia tal forma. Arte como algo inerentemente material agora poderia ser vista enquanto *Arte como conceito*.

Tal revalidação desvelava que a materialização que se emergia nas diversas formas presentes era agora delegada aos conceitos que se elaboravam. Há aí então, no movimento duchampiano, a reversibilidade de se operar enquanto artista; não mais preocupando-se com a manualidade mas na significação conceitual. Por isto mesmo é que, como se sabe, este artista será retomado essencialmente na década de 1960 (período de escrita de seu *Ato Criador*), bem como nos anos adjacentes, por artistas de tendências como minimalismo e arte conceitual, sendo basilar ao contemporâneo.

Ao descrever o mecanismo subjetivo que a arte produz *à l'état brut* — ao qual este criador sugere como exemplo as nomeações ruim, boa ou indiferente — é que visamos a noção de seu *coeficiente artístico*, conceito elaborado na esteira do próprio ato criador.⁵⁹ O artista, no ato de criação, “passa da intenção à realização” numa tomada de posição que o leva a um encadeamento de sensações, ideias, emoções...

[...] através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético.⁶⁰

O trabalho artístico, portanto, é fundamentalmente amalgamado por problematizações que são intencionadas, mas que por algum motivo não

⁵⁹ DUCHAMP, Marcel. O Ato Criador. In: BATTCOCK Gregory. **A Nova Arte**. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 71.

⁶⁰ Idem, ibidem, p. 73.

emergem e aquelas situações que despontam não intencionalmente. O fato é que, para Duchamp, o artista não tem consciência deste problema, inerentemente espacial e temporal. Da intenção a realização há um *gap*, um espaço que se faz pertinente, mostrando a vivacidade da obra para além das próprias intencionalidades do artista. No ato criador, pontua Duchamp, há um lapso:

Esta falha que representa a inabilidade do artista em expressar integralmente a sua intenção; esta diferença entre o que quis realizar e o que na verdade realizou é o "coeficiente artístico" pessoal contido na sua obra de arte. Em outras palavras, o "coeficiente artístico" pessoal é como que uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não-intencionalmente.⁶¹

Tal relação assemelha-se aquela circularidade vil e a oposição complementar aritmética vista na *Porte 11*, algo que soa quase como um eterno retorno à criação e que está sempre presente no engendramento da obra de arte.

Por fim, o criador dos *readymades* pontua a exigência do público em relação a obra, um elo entre o produto intelectual e o mundo circundante, sujeito fundamental que interpretará a elaboração quando qualificá-la. É primeiramente o público que decodificará a obra — transmutando a matéria em ideia, expressão, elaboração mental — e, por conseguinte a posteridade, que elegerá os seus referenciais de importância por critérios de seleção.

A força que se contém a atualidade deste artista nos faz ver algo de uma persistência, de ir em direções diametralmente opostas àquelas dos movimentos que se fez parte. Ao negar e reverter uma corrente e um grupo para interesses outros, assimila-se uma noção de que ser contemporâneo traz uma equivalência de enfrentar uma poética da agoridade, de um firmamento no postulado do agora, que se volta ao tempo presente para buscar algo que realmente pode ser entendimento enquanto parte deste constituinte; o atual, sem prejuízos do antes.

E depois temos aquele movimento artístico de um só homem, Marcel Duchamp — para mim, um movimento verdadeiramente moderno porque subentende que cada artista pode fazer o que pensa que deve fazer — um movimento para cada pessoa e aberto a todos.⁶²

⁶¹ DUCHAMP, Marcel. O Ato Criador. In: BATTCOCK Gregory. **A Nova Arte**. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 73.

⁶² DE KOONING, Willem apud SMITH, Roberta. Arte Conceitual. In: STANGOS, Nikos (Org.). **Conceitos da Arte Moderna**. Trad. Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p. 182.

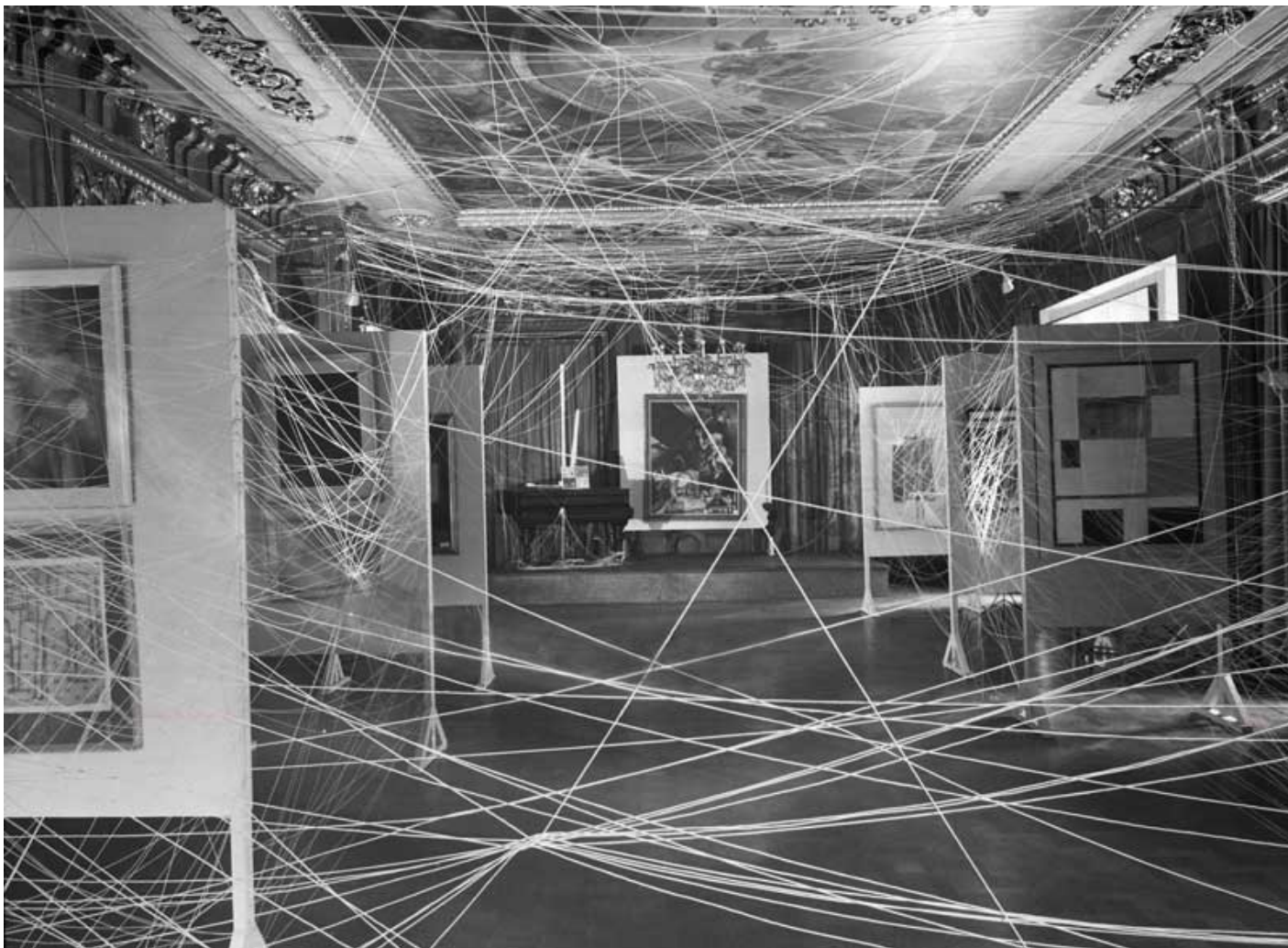


Figura 12

Marcel Duchamp

***Dezesseis Milhas de Fio*, 1942.**

Vista da instalação realizada para a exposição *First Papers of Surrealism*.

Foto: John D. Schiff. Impressão em gelatina de prata.

Fonte: Coleção Museu de Arte da Filadélfia.

Para ler a publicação completa do pronunciamento De Kooning, Cf.: *What Abstract Art Means to Me*, declaração feita no Simpósio *What is Abstract Art?* realizado no Museu de Arte Moderna de Nova York, 5 de fevereiro de 1951. Publicado primeiramente em *What Abstract Art Means to me: Statements by Six American Artists*, In: **The Museum of Modern Art Bulletin XVIII, nº. 3**, (primavera) 1951, pp. 4-8 e reimpresso em Thomas B. Hess, **Willem de Kooning**, Nova York, 1968, p. 143.

Figura 13

Marcel Duchamp

Porte 11: Rue Larrey, Paris, 1927.

Vista da porta instalada no apartamento do artista. 220 x 62,7cm.

Desenhada por Duchamp e fabricada por um carpinteiro.

Foto: Marcel Duchamp.

Fonte: Coleção Arman, Nova York. Cortesia de Arturo Schwarz.





Meditações sobre o texto e o projeto

Tomando a noção textual do *Ato Criador* duchampiano, nota-se que os artistas modernos serão marcados também pela presença da escrita, quer seja de seus manuscritos, cadernos, manifestos, textos-obras ou reflexões pessoais engendradas a partir e/ou através de seus trabalhos. A textualidade já inerente do campo, muito encontrada na escrita de uma crítica especializada, se deslocará também agora para o artista. Esta conquista, como se sabe, não foi facilitada pelos sólidos e robustos pilares do sistema, ao contrário, ela se dará a fortes golpes dentro desse lugar (ou não-lugar) para sua inserção. O fato é que ele ocorre pelo desejo de atualização, e sua força torna-se referencial.

O exercício crítico é uma atividade que faz ver no comum aquilo outro, que de relance não vemos. Não traz meramente algo novo, e sim possui a capacidade de nos fazer ver por outra ótica, outras lentes, outros pontos de vista. A tarefa da crítica é então a de construir sentidos, estender na razão e na sensibilidade a experiência com a obra de arte. É algo exterior a obra, e que, no entanto, paradoxalmente, busca entender seu interior. Mas, longe de uma retomada auto-referencial que pode conter resquícios de um hermetismo e uma suposta autonomia da *Arte como Arte*⁶³, o que pontuamos como interesse aqui é a lógica da imersão aos entendimentos que podem ser extraídos pelo *interno* da produção, ainda que as problematizações por vezes possam nos rebater à exterioridade, a mundanidade, e aquilo que chamamos mundo circundante — o campo específico e contextual ao qual as criações estão imbricadas.

De todo modo, é plausível que este exercício opere quase como um *não-caber* à obra, considerando aqui a hifenização deste neologismo como a tentativa se de acoplar *uma-situação-a-outra*. Seria isto, ou ainda, um caber por demais, pontuando o texto crítico enquanto validador hegemônico de uma Instituição-Arte. A crítica adere sentidos, é capaz de ampliar e dilatar os contornos dos trabalhos,

⁶³ Tomamos esta auto-referência do fazer artístico sobre si mesmo para pontuarmos um comentário crítico acerca do hermetismo presente nos moder(ism)os. Este fato nos levaria para um ensimesmamento da obra, que vista enquanto auto-referente, abnegaria a totalidade circundante a qual estaria situada, para pontuar o lugar da obra nela mesma. A obra, como que presa numa redoma não vê que o espaço em que está situada, *exempli gratia*, as Instituições como os Museus e Galerias formarão parte indissociável de seu núcleo.

tanto para o bem quanto para o mal, demonstrando-nos sua força referencial espelhada em sua robusta demarcação histórica. É por isto, dentre outros pontos, que no período moderno, a crítica se tornará em si mesmo uma Instituição, e àquele escrito primário, advindo dos próprios criadores, desvelaria uma nova face a escrita no campo da arte, esta que anteriormente, vista apenas enquanto crítica — realizada pelas mãos dos especialistas — por vezes colidia com as convenções que os artistas haviam estabelecido a seus próprios processos.

Além do mais, é sabido que o final dos anos 1950 já demarcava um alargamento na concepção da arte — com trabalhos experimentais de artistas diversos — tanto em âmbito nacional quanto internacional. O legado deixado pelos anos 60/70 expandiram ainda mais as percepções sobre os conceitos artísticos, como se pode notar, por exemplo, nos textos presentes no compilado *Escritos de Artista: anos 60/70*⁶⁴ — a referencial publicação brasileira sobre textos artísticos — que as concepções categóricas que eram dadas a priori pelas instituições afins de cercear as produções em redomas, enclausurando-as, caem por terra e vão se destituindo de autoridade.

A presença das falas em primeira pessoa como *O legado de Jackson Pollock* (1958) escrito por Allan Kaprow⁶⁵; *Arte-come-arte* (1962) de Ad Reinhardt⁶⁶; *Objetos Específicos* (1965) de Donald Judd⁶⁷; o manifesto *Esquema geral da Nova Objetividade* (1967) de Hélio Oiticica⁶⁸; *Parágrafos sobre Arte Conceitual* (1969) de Sol LeWitt⁶⁹; *A arte depois da filosofia* (1969) de Joseph Kosuth⁷⁰; *A revolução somos nós* (1972) de Joseph Beuys⁷¹; dentre outros significativos, devem ser ressaltados como um ingresso dos artistas no terreno da crítica, destituindo conceitos dados a priori e criando novos, gerando embates com os agentes do sistema da arte.

Em suma, a arte moderna, no campo dos escritos de artistas, acaba sendo marcada pela tomada da palavra, fato que indicava uma proposta não dissociativa

⁶⁴ FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

⁶⁵ Idem, ibidem, pp. 37-45.

⁶⁶ Idem, ibidem, pp. 72-77.

⁶⁷ Idem, ibidem, pp. 96-106.

⁶⁸ Idem, ibidem, pp. 154-168.

⁶⁹ Idem, ibidem, pp. 176-181.

⁷⁰ Idem, ibidem, pp. 210-234.

⁷¹ Idem, ibidem, pp. 300-324.

dos próprios trabalhos práticos. Nesse momento, dois dos formatos mais praticados devem ser destacados — o primeiro, através dos manifestos; o segundo, pelos textos teóricos — que advindos dos próprios criadores das obras, possibilitavam um entendimento primário e cada vez mais amplo das produções vigentes.

Em conformidade com essa situação, a arte sofre, portanto, um deslocamento em sua definição, intenção e direção, propondo relações e confrontos outros gerados a partir e através das obras. A crítica de arte, por sua vez, também é atingida por esses trânsitos, presenciando uma dificuldade em realizar reflexões após o rompimento dos paradigmas relacionados às linguagens do modernismo. Em conformidade com essas problematizações, Angela Grando argumenta:

Em “A crise da crítica e a crise da arte”, Giulio Argan traz observações significativas para a discussão de tendências artísticas que, nas décadas de 1960 e 70, tentam se diluir na vida e identificar-se com a experiência do mundo, rejeitando qualquer sistema de valores que não seja o ético e político, preconizando uma arte que se faça pelo seu valor social ou existencial.⁷²

Para além das pontuações sociais, éticas e políticas presentes nos trabalhos, a arte deveria superar a mera contemplação e se valer, agora, de meios e múltiplos materiais que anteriormente não eram considerados como pertencentes ao seu campo. As especificidades/site do local/obra, suas configurações, contextos, bem como as experiências dos espectadores em relação as dimensões espaciais que formam os trabalhos, também serão indagados. Por isto mesmo, é que, os movimentos artísticos modernistas alargaram as percepções acerca das condições da arte e, expandiram seus entendimentos.

Uma entre as condições que problematizaram o universo artístico e avançou de maneira intensa na contemporaneidade é a dissipação das categorias que permitiam o seguro reconhecimento de uma obra de arte e também seu

⁷² GRANDO, Angela. A lacuna do objeto e/ou interrelações no 'habitar' o espaço da obra de arte. In: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MALTA, Marize (Orgs.). **Anais do XXXI Colóquio do comitê Brasileiro de História da Arte [Com/Con] tradições na História da Arte**. Campinas: UNICAMP, 2011, p. 570.

julgamento. Num campo onde defrontou-se o afrouxamento das categorias, com a disponibilidade de um crescente expandir-se de envolvimento dialético entre as formas modernistas e formas da cultura de massa, arte e vida, presenciamos certas questões crítico-reflexivas que nos trazem dúvidas pertinentes, como o modo de operação e comportamento frente aos trabalhos de arte, consideradas as *expectativas* que estes agora implicam e as *contradições* que podem expor.

A saber, no campo da arte no Brasil esse processo de transformação a partir de 1950, e principalmente considerando a morosidade do circuito que o antecedia, se faz com extrema rapidez. A década de 1960 recebe o legado e intensifica a crítica ao sistema oficial da arte. A ação de artistas engajados em direção ao espírito essencialmente contemporâneo vai engendrar uma arte que dialoga com a atualidade da arte internacional.

Mediados por estas expansões/alargamentos é que esses artistas vão operar num *dever-atualização* em certos conceitos cristalizados. O texto, o projeto e a linguagem se tornarão o mote de certas realizações, como por exemplo àqueles esgotamentos e desconstruções da forma cúbica, engendradas pelo artista norte-americano Sol LeWitt (1928-2007). A saber, em *Variações de cubos abertos incompletos* (1974) temos — uma instalação contendo uma base de madeira pintada em cinza grafite, à cor da neutralidade do piso da galeria — onde estão 122 esculturas de madeira pintadas de branco (medindo 20,3 x 20,3 x 20,3cm cada) e, sobre a parede ao redor, 131 fotografias e desenhos emoldurados (medindo 66 x 35,5cm cada), expondo o caráter aberto de um cubo modular. Uma operação em certa medida simplista e simultaneamente conceitual; um jogo de aguçada complexidade perceptiva gerada pela noção da repetição levada a seu esgotamento total.

Tais realizações tomam um sistema virtual pré-determinado de alternativas até serem exauridas todas possibilidades, que serão postas para a tridimensão. Dentro deste inteligente jogo, LeWitt pontua “[...] O que importa é o processo de concepção e realização em que o artista está envolvido.”⁷³. Ademais, David Batchelor, em sua investigação sobre a arte *minimal*, argumenta que as variações dos cubos:

⁷³ LEWITT, Sol apud BATCHELOR, David. **Minimalismo**. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001, p. 47.

[...] existe em três formas: desenho, estrutura, fotografia — e uma quarta, o título e subtítulo da peça: o texto sem o qual o conceito permaneceria opaco. Logicamente o texto precede os desenhos, que precedem as estruturas, que devem elas próprias preceder as fotografias. Portanto o trabalho começa bidimensional, é estendido às três dimensões antes de ser projetado de volta à bidimensionalidade.⁷⁴

Para este artista, os esforços de Eadweard Muybridge foram um motor d'água na oscilação do mar total em que se cruzam as contínuas ondas que fulguram a praia investigativa onde habitam seus projetos. O próprio LeWitt diz que a *persistência do pensamento* em que se insere as repetitivas fotografias exploratórias de Muybridge sublinhou o destaque para a sua exploração apriorística da ideia em detrimento da matéria. Seria por assim dizer a materialização da ideia; na convergência de ver o mundo material como lugar possível onde as ideias podem ser acopladas. Feito isto, o lugar e as coisas existentes são amalgamadas num *devenir-completude*.

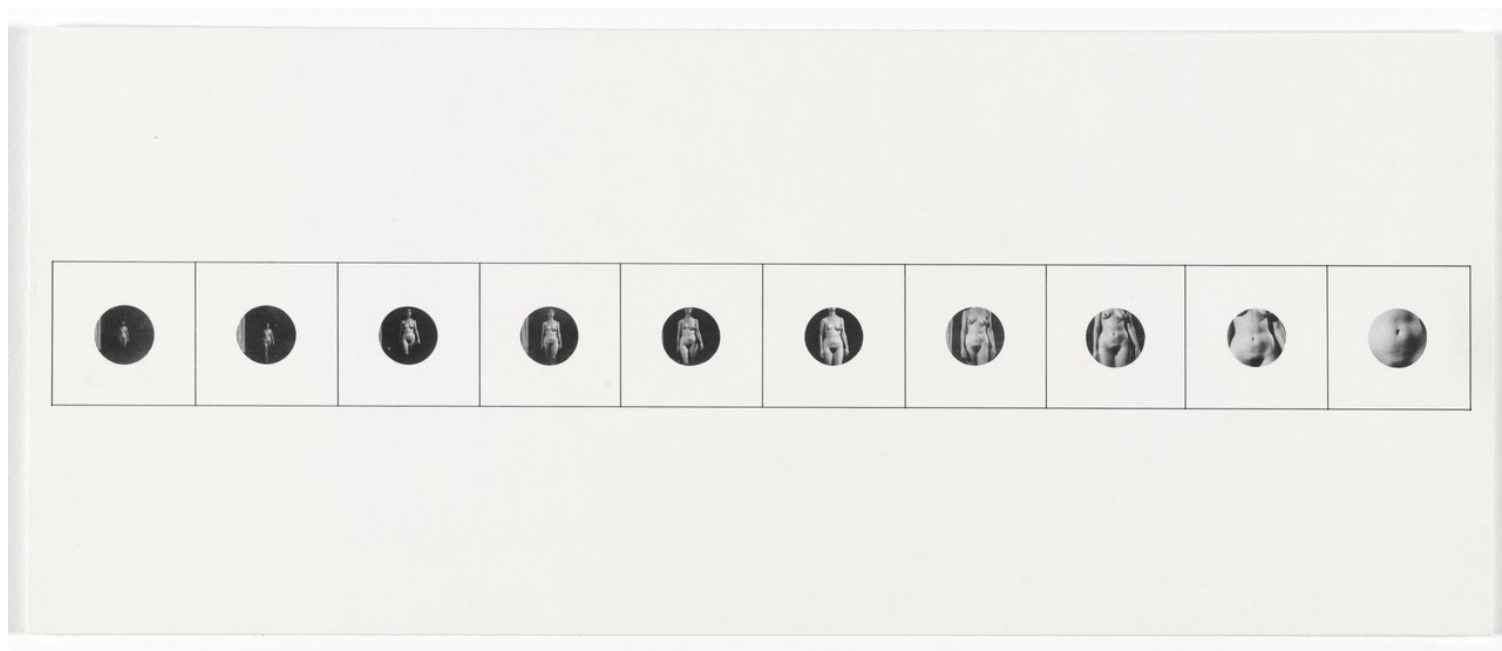


Figura 14

Sol LeWitt

***Desenho Esquemático para Muybridge II*, 1969-1970**

Artists & Photographs (1969), publicado em 1970

Envelope Offset contendo uma litogravura, do portfolio de 19 objetos impressos

Folha: 13 x 31,5 cm; Envelope: 14 x 31,7 cm

Publicação: Multiples, Inc., New York, in association with Colorcraft, Inc., New York

Edição: 200 cópias.

Fonte: Museu de Arte Moderna de Nova York – MoMA.

⁷⁴ LEWITT, Sol apud BATCHELOR, David. **Minimalismo**. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001, pp. 48-49.

Instigado pelos estudos cronofotográficos de Muybridge é que LeWitt fará *Desenho Esquemático para Muybridge II* (1964) (Figura 14)⁷⁵. Ambos os artistas explorarão o *grid*, trarão referências científicas e esquemas de construção complexos. O homem do minimalismo interessou-se pela repetição que via nos movimentos dos animais e pessoas investigados por Muybridge; ele pontua que todas as transformações de um cubo dentro de um cubo, um quadrado dentro de um quadrado, etc, tem em seu germinal uma alusão nos esforços dos esgotamentos dos movimentos estudados pelo fotógrafo. Entretanto, LeWitt não se interessou pelo cinema, mas, apesar disto explorará a fotografia por sua equivalência da repetição, esgarçando a estrutura sequencial do tempo. Por isto, o plano de importância da materialidade para este criador se difere dos demais artistas do minimalismo; ele situa-se numa instância declaradamente conceitual. “Acho que o perigo está em tornar o aspecto físico do material tão importante que ele passe a ser a idéia do trabalho [...]”.⁷⁶

Outrossim, notamos que em seus *Projetos Para Desenho de Parede* (Figuras 15 e 16) — uma série extensa de planos para desenhos em espaços específicos — a linguagem está configurada enquanto operador conceitual da obra. Em relação a isto destacamos cinco sentenças a elucidar tais formulações:

- (1) O texto/escrito inicial será o dispositivo necessário para sua execução, o ponto de partida a decodificação e entendimento da regra; sem ele o projeto permaneceria então incompleto.
- (2) O desenho será o dispositivo de suporte ou enquadramento para o trabalho que tornar-se-á tridimensional.
- (3) A execução será assim o ponto em que o conceito transfigura-se na prática; a etapa em que são exibidas as elaborações mentais antes representadas no papel.
- (4) A titulação será vista numa instância conceitual, que por vezes se apresentará como elemento indiciário para assimilação das *coisas-mundo* em que se insere este artista.
- (5) E, por fim, os registros ressaltam seu caráter demarcadamente contextual; exibirão a relação com o campo em que se situa, fazendo ver os índices da

⁷⁵ Na imagem temos um nú feminino frontal de Adrian Piper, que no período era uma jovem artista.

⁷⁶ LEWITT, Sol. Parágrafos sobre Arte Conceitual. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 180.

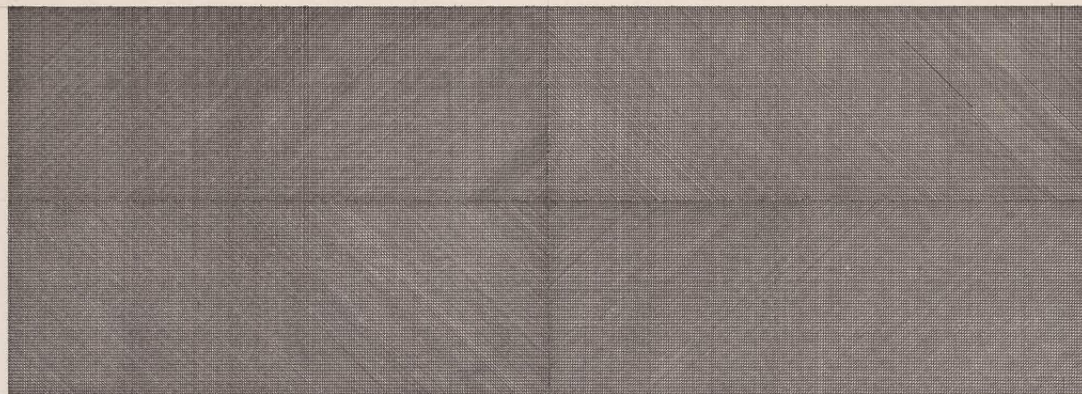
realização quando do diálogo com a arquitetura, na retomada para o plano bidimensional algo que lá se iniciou.

É assim, espalhada e espaçada que a obra mostra-se desprovida de um núcleo central, numa construção e desconstrução contínua, onde não se retém a um objeto referencial, mas através da ideia como engrenagem-mor. Aparentemente os planos parecem não conter espaço para o acaso, mas certa casualidade pode ser vista nas execuções, na espessura e pressão das linhas demarcadas na parede, no modo inteligente de solucionar os problemas em sua feitura, no tempo e no espaço em que se estruturam através das mãos que a instalam. Para LeWitt, a quem ser um artista é lidar muito com a intuição, o desidratado destas realizações desprovidas de emoção traz os seguintes argumentos:

Quando um artista usa uma forma de Arte Conceitual, isso significa que todo o planejamento e tomadas de decisões são feitos de antemão, e a execução é um assunto perfunctório. A ideia torna-se a máquina que faz a arte. Esse tipo de arte não é teórico nem ilustra teorias; é intuitivo, está envolvido com todo tipo de processos mentais e é despropositado. Normalmente é livre da dependência da habilidade do artista como um artesão. O objetivo do artista que lida com arte conceitual é tornar seu trabalho mentalmente interessante para o espectador, e por isso ele normalmente quer que o trabalho fique emocionalmente seco.⁷⁷

Nos *Projetos para Desenhos de Parede*, o menosprezo da manualidade como algo primário, que irrompe na modernidade com as elaborações de Duchamp, rebate em sua proposta. A construção mental é que fará mover todo processo. Dos planos elaborados em grafite sobre papel, temos usualmente a seguinte estrutura: o campo superior preenchido pelo título / ano de elaboração; seu centro preenchido por um desenho que é a peça a ser executada na parede; e em sua parte inferior, descrições e exigências como as dimensões, características espaciais e diagramas escritos. Tudo isto emerge aqui centralizado numa folha sem pauta pré-definida, com linhas e margens feitas a régua com um lápis de gramatura mais dura — o tracejado da marcação aparece suavemente em pontos específicos onde há texto.

⁷⁷ LEWITT, Sol. Parágrafos sobre Arte Conceitual. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, pp. 176-177.



The wall drawing was executed by Adrian Piper, Terry Otter, and Sol LeWitt on the south wall of the smaller room of the Paula Cooper Gallery, 96 Prince St. It is part of an exhibition for the benefit of the Art Workers Coalition ~~and~~ was compiled by Lucy Rippard. This drawing is 16'8" x 6', composed of four sections, each 8'4" x 3', and was drawn with 9H graphite sticks. The drawing is the width of the wall, the height of each section (3') is dictated by the maximum length that a line can be easily drawn using a 45° right triangle as a guide. Each of the four sections has three crossing lines superimposed on one another (vertical, horizontal, diagonal left to right, and diagonal right to left-45°; representing the basic directions that lines can be drawn). These lines are drawn as lightly and as close together as possible (1/16"). The tonality of the drawing should be equal since there are an equal number of lines in each segment. However, the properties of the wall, in some cases, dictate the darkness of the lines; if there is a trace of grease or foreign substance, or if the wall bulges out, the pressure exerted by the draftsmen is not always equal, nor is the distance between lines always the same accounting for darker areas. These deviations are acceptable and beyond the scope of planning; they are inherent in the method. The wall drawing is perceived first as a light-toned mass-light enough to preserve the integrity of the wall plane - and then as a collection of lines. Neither the wall drawing, this drawing in ink, or the photographic record of the wall drawing are definitive but all are of equal importance. The wall drawing is temporary and will be removed at the discretion of the Paula Cooper Gallery. Sol LeWitt May 20, 1969

The wall drawing was executed by Adrian Piper, Terry Otter and Sol LeWitt on the south wall of the smaller room of the Paula Cooper Gallery, 96 Prince St. It is part of an exhibition for the benefit of the Art Workers Coalition ~~and~~ was compiled by Lucy Rippard. This drawing is 16'8" x 6', composed of four sections, each 8'4" x 3', and was drawn with 9H graphite sticks. The drawing is the width of the wall, the height of each section (3') is dictated by the maximum length that a line can be easily drawn using a 45° right triangle as a guide. Each of the four sections has three crossing lines superimposed on one another (vertical, horizontal, diagonal left to right, and diagonal right to left-45°; representing the basic directions that lines can be drawn). These lines are drawn as lightly and as close together as possible (1/16"). The tonality

Figuras 15 e 16 (Detalhe)

Sol LeWitt

Projeto Para Desenho de Parede 11, 1969.

Tinta e lápis sobre papel. 53 x 52,7cm.

Fundação D. S. e R. H. Gottesman.

Fonte: Museu de Arte Moderna de Nova York – MoMA.

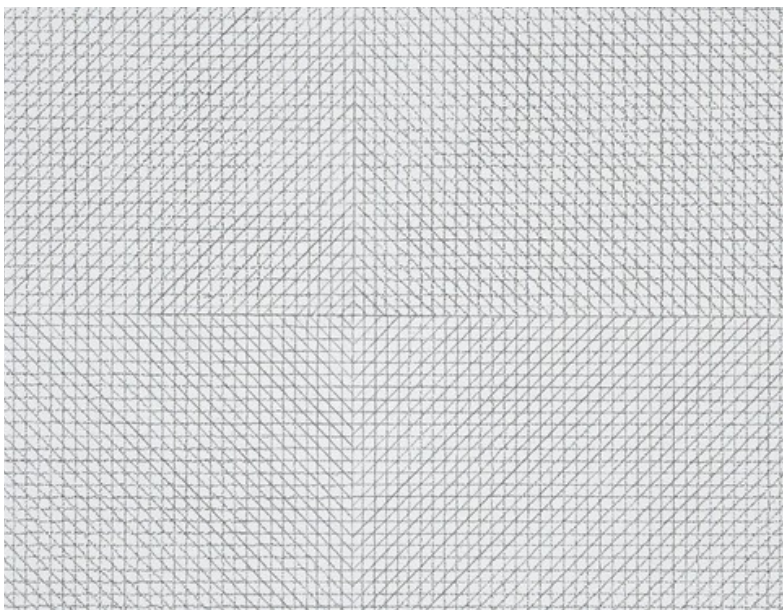
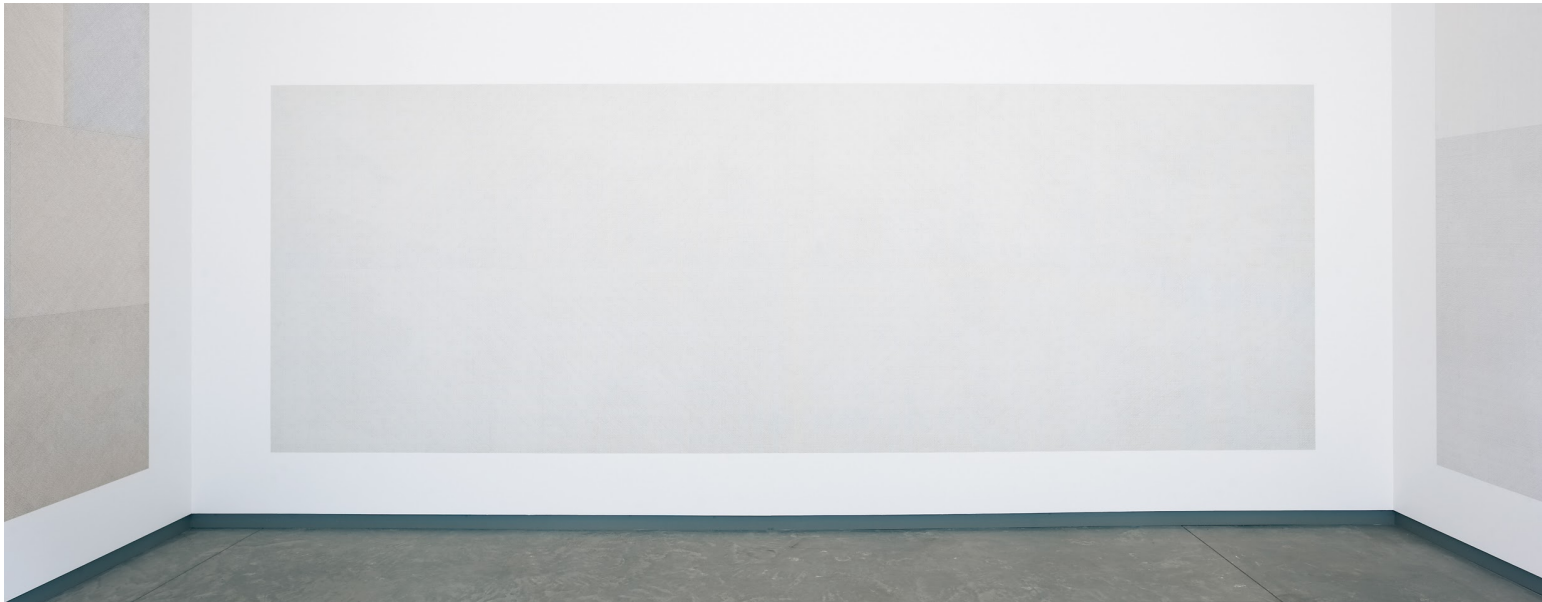


Figura 17
Sol LeWitt
Desenho de Parede 11, 1969-2008.
 Lápis grafite sobre parede.

Primeira instalação: Paula Cooper Gallery, Nova York.
 Primeiro desenho: Jerry Orter, Adrian Piper, Sol LeWitt.
 Vista da exposição *Sol LeWitt: A Wall Drawing Retrospective*, 2008.

Fonte: Museu de Arte Contemporânea de Massachusetts – MASS MoCA.



Figura 18 (Detalhe)

Estas leves linhas, assim como a dureza do lápis em todo papel e posteriormente na instalação ela mesma, expõem o rigor racional do artista para com este projeto⁷⁸. Aqui, o processo inicialmente intuitivo será posteriormente racionalizado. Em LeWitt, a precisão estrutural, o rigor e a serialidade podem ser vistos enquanto disciplinas.

Para tal elaboração, ele mesmo chegou a instalar o primeiro desses desenhos na prática, todavia, posteriormente delegou essa tarefa a seus assistentes, que executaram o todo a partir das instruções fornecidas. Nos

⁷⁸ A saber, *exempli gratia*, a primeira apresentação do *Desenho de Parede 11* foi realizada com lápis 9H, enquanto na retrospectiva realizada pelo MASS MoCA a equipe montou o trabalho usando lápis técnico de gramatura 6H da marca Staedler, apontados meticulosamente. A própria descrição em que o artista especifica detalhes do projeto pontua que a gramatura do lápis poderá variar de acordo com a textura e materialidade da parede. Na verdade, o ponto de maior importância a LeWitt em relação a dureza do material diz respeito a preservação do caráter bidimensional que o trabalho deveria ter. Ao fazer com que a parede aludisse a folha de papel, ele preservava a condição bidimensional de seu desenho. Assim, a instalação faria uma relação com o projeto, pondo não a matéria em primeiro plano, mas a ideia, o motor de operação central de todo *corpo de obras* que o artista desenvolveu durante sua vida.

detalhes escritos no *Desenho de Parede 11* (Figura 18), este criador registra a seguinte sentença: “O desenho de parede foi executado por Adrian Piper, Jerry Orter e Sol LeWitt na parede sul da pequena sala da Galeria Paula Cooper [...]” (tradução nossa). Assim, ainda sobre o rigoroso esquema das composições seriais, Batchelor discorre:

Cada um dos desenhos seriais era composto de quatro tipos de linhas — vertical, horizontal, diagonal da direita para a esquerda e diagonal da esquerda para a direita — desenhadas no interior de um quadrado dividido em quatro partes. Variações de posição no quadrado e sobreposição de dois ou mais tipos de linha produziram 192 permutações.⁷⁹

Este trabalho que a priori é realizado apenas com lápis grafite também receberá variações com a inserção da cor, estendendo-se a outras forma e gestos incitados na pertinência de sua característica essencial de desenho.

É importante destacar também que este período da arte será marcado pela ruptura paradigmática da manualidade na execução da obra. Em LeWitt, como em outros trabalhos onde o projeto torna-se ponto de destaque, a execução será delegada a terceiros. Tal terceirização retoma assim algo do que falava Duchamp com seus *readymades*, a importância basilar de entender a arte como um campo intelectual, de ideias. De retomar o conceito como *modus operandi* da obra, como visto na sentença de número 9, do escrito *Sentenças sobre Arte Conceitual*⁸⁰, texto subsequente ao *Parágrafos sobre Arte Conceitual*, em que LeWitt pontua problemáticas de ordem conceitual, nesse caso, totalizando 35 argumentos acerca de seu processo. “9. O Conceito e a idéia são diferentes. O primeiro implica uma direção geral enquanto a segunda consiste nos componentes. Idéias implementam o conceito.”⁸¹

A ideia vista enquanto um *conduíte conceitual*, por assim dizer, que levará a elaboração do conceito propriamente dito, algo integrante na obra. Tal pensamento pode ser rebatido outrossim nos croquis e desenhos elaborados pelo processo do também americano Bill Viola (1951-). Na publicação *Reasons for*

⁷⁹ LEWITT, Sol apud BATCHELOR, David. **Minimalismo**. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001, p. 49.

⁸⁰ LEWITT, Sol. *Sentenças sobre Arte Conceitual*. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, pp. 205-207.

⁸¹ Idem, ibidem, p. 206.

*Knocking at an Empty House: Writings 1973-1994*⁸² (Figura 19) em que expõe pela primeira vez ao público seus escritos, cadernos, entrevistas, desenhos, descrições e planos de projetos, temos um panorama amplo da produção e pensamento de Viola. Imerso no círculo dos primeiros, vemos os intentos e elaborações inteligentes deste que vem a ser um dos referenciais da videoarte.

Em início de carreira, antevendo suas realizações videográficas, Viola realizou experimentações que destacavam a referência do espaço, por interesses que desvelavam elementos da ordem imaterial, como o som; e ainda por vezes etéreos, como o vapor d'água. Em certos projetos, sublinhou a presença do vazio enquanto completude, numa atitude *transreal*. Há em Viola certos índices do que podemos considerar enquanto real, mas estes dados são complementares aos elementos representacionais da transcendência que tanto explora em suas produções. Sua preocupação com o silêncio bem como a confluência corpórea (vistos como completude), tem forte influência no pensamento oriental⁸³, algo próximo a prática zen, assim como no modo de ver a natureza e o espaço pelo budismo⁸⁴.

Em relação às obras, esses fatos desvelavam uma imagem outra ao tão consolidado vazio ocidental; o oco, o sem núcleo, o faltoso, não cabem enquanto chaves de interpretação e leitura da produção deste artista.

Situando-se na convergência entre transcendência e realidade, sublime e físico, Viola faz uso ora de elementos representacionais próximos ao campo do real, ora se vale de artifícios que nos transportam a lugares outros, capazes de nos fazer flutuar rumo a um campo *além-mundo*.

⁸² VIOLA, Bill; VIOLETTE, Robert (Orgs.). **Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973-1994**. Cambridge: The MIT Press; Londres: Galeria Anthony d'Offay, 1995.

⁸³ No ano de 1980, Viola se casa com Kira Perov, uma colaboradora referencial do artista desde o período da faculdade até a atualidade. Após receber uma bolsa da *Japan/US Creative Arts*, ambos mudam-se para o Japão nesse ano, local que residem por 18 meses, no intuito de estudar a cultura tradicional e os avanços da tecnologia videográfica. Ademais, eles estudam com o Mestre Zen e pintor Daien Tanaka, o qual torna-se um professor ao longo de suas vidas. Em 1981, seus estudos no Japão irão se desdobrar quando o artista torna-se residente nos laboratórios da *Sony Corporation*, na cidade de Atsugi, uma província de Kanagawa. É nesse período que ele completará sua coleção de vídeos *The Reflecting Pool* (1977-1980), explorando novas técnicas de edição. O domínio da percepção vídeo é apresentada em *Ancient of Days* (1979-1981), peça integrante do referido compilado; bem como em seu vídeo *Hatsu Yume (First Dream)* (1981), uma produção também concebida em sua estadia no oriente. Cf. HANHARDT, John G.; PEROV, Kira (Orgs.). **Bill Viola**. Londres: Thames & Hudson, 2015, p. 267.

⁸⁴ A saber: em concepções adjacentes Viola irá se interessar por outras religiões, sendo tomado por um sincretismo religioso.

Para o projeto de sua instalação sonora *In the Footsteps of Those Who Have Marched Before* (1973) (Figura 20), uma peça situada no bojo de suas primeiras realizações em arte, — estas que por sua vez antecedem a importância basilar da percepção vídeo em sua produção — percebemos a ênfase a qual o artista dá ao desenho do projeto. Aqui, como em inúmeras elaborações outras, temos em detalhes suas intenções para execução da peça. Nesta instalação, o espaço se constitui por dois amplificadores estéreo; quatro alto-falantes; quatro microfones de contato acoplados ao piso (que deve ser feito em compensado de madeira); um tocador de fita cassete estéreo e dois *mixers* de áudio estéreo; além de um spot de luz rebaixado a ponto de ficar a 30 centímetros do piso, criando uma pequena iluminação circular. A priori os microfones e os alto-falantes retransmitem os passos dos visitantes; posteriormente essas mesmas passagens são mixadas a uma gravação sonora em que se ouve um conjunto de pisadas, juntamente com suas reverberações espaciais possíveis.

Ao instaurar um jogo onde o partícipe percebe sua presença física no espaço, assimilando o fato de que sua própria condição de existência no mundo torna-se parte integrante de obra, Viola explora as condições limítrofes do som enquanto uma entidade material. Quando os passos dos transeuntes são amalgamados àqueles pré-estabelecidos no aparato de gravação, a totalidade-obra se dá num espaço-entre sincronização/dessincronização, desvelando o estatuto da passagem/visitação ela mesma como matéria basilar da obra. Trata-se essencialmente da passagem.

O movimento é tão caro a este artista que poderemos ver desdobramentos da lógica temporal também em seu trabalho *The Passing* (1991); grosso modo, um longa em preto e branco onde temos um conglomerado de imagens registradas de determinado período da vida do artista, que como subjaz seu título, transpõem-se enquanto passagens, um bloco contingencial não-narrativo, ou ainda, um fragmento da memória subjetiva, do próprio autor que a registrou, cujo liame é dado por fluxos de consciência. Esses registros pessoais — atualizações de sua memória condensada — representam demarcações de acontecimentos ocorridos na esfera da experiência subjetivada, que são captados por Viola durante um significativo período de sua vida. É, portanto, em *The Passing* que, pela primeira vez, isto tornar-se-á a matéria da obra.



96. *Reasons for Knocking at an Empty House*, 1983, videotape

Reasons for Knocking at an Empty House 1983

"Reasons for knocking..."—Effect of psychological states on the recording. Sleep deprivation is used as an element in the piece. ... Feeling of claustrophobia. All shot indoors, no outside except for window visions.

—Note, 1979

Existence for existence' sake.

Beyond waiting.

There is nothing to wait for except to live in the next moment.

Just living. Isolating time. The effects of duration. Boredom. Fatigue.

Disorientation. Upset cycles. The psychology of isolation and sleep

deprivation here is presented in two ways: first, the extreme wide angle

cover shot of the room which never changes. A fixed frame. A constant

container, both prison and security. Only the motion of the figure and

his physical manipulations are visible as change. It becomes a claustro-

phobic viewing situation. Second—the common hallucinatory proper-

ties of sound in these situations is presented by lavalier miking—

bringing the audio up close to the person in the room, oftentimes in

relation to the visual image, way out of proportion and in opposition

to a normal auditory situation. In situations without sleep, even the

ticking of a clock can seem deafening.

—Note, 1980



Figura 19
Bill Viola

Reasons for Knocking at an Empty House, 1983.

Still de vídeo e anotação de projeto.

Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973-1994, 1995, pp. 96-97.

The MIT Press – Cambridge em associação com a Galeria Anthony d'Offay - Londres.

Editado por Robert Violette em colaboração com o próprio autor.

Publicação que contém fotocópias de projetos, croquis, manuscritos, anotações, imagens de trabalhos e textos reflexivos de outras ordens realizados pelo próprio artista.

Capa mole, 304 páginas, 89 ilustrações. 23,4 x 15,7cm

Fonte: Registro fotográfico de acervo do autor.



Figura 20
Bill Viola

In the Footsteps of Those Who Have Marched Before, 1973.

Desenho para instalação sonora.

Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973-1994, 1995, p. 34.

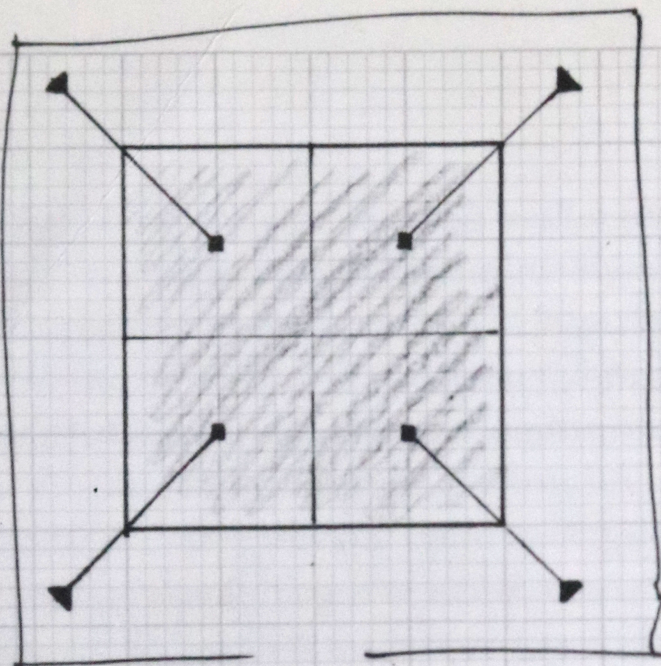
The MIT Press – Cambridge em associação com a Galeria Anthony d'Offay - Londres.

Editado por Robert Violette em colaboração com o próprio autor.

Publicação que contém fotocópias de projetos, croquis, manuscritos, anotações, imagens de trabalhos e textos reflexivos de outras ordens realizados pelo próprio artista.

Capa mole, 304 páginas, 89 ilustrações. 23,4 x 15,7cm

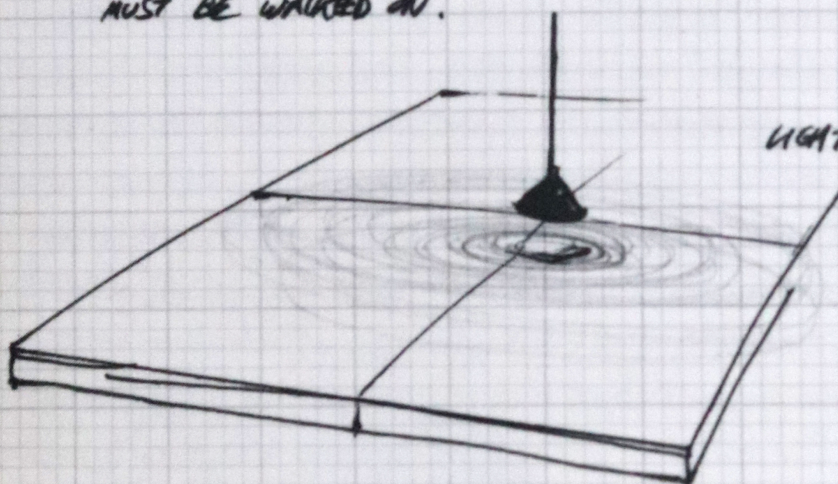
Fonte: Registro fotográfico de acervo do autor.



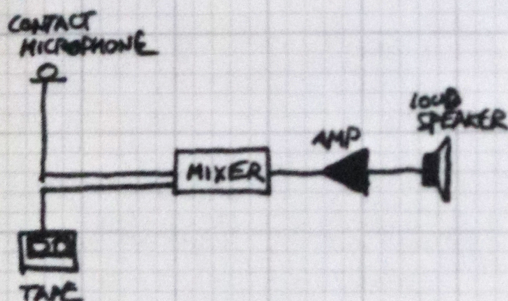
IN THE FOOTSTEPS OF THOSE WHO HAVE MARCHED BEFORE.

- 2 STEREO-PREAMP/AMPLIFIERS
- 4 LOUSPEAKERS
- 4 CONTACT MICROPHONES
- RAISED ACRYWOOD FLOOR
- 1 STEREO CASSETTE
- 2 STEREO MIXERS - (LINE + MIC INPUTS)
- 1 500 WATT LIGHT

RAISED FLOOR - PLYWOOD 2x4s
4 SECTIONS - ACOUSTICALLY ISOLATED.
MICROPHONE IS RUN INTO ITS CORRESPONDING LOUSPEAKER. THE PLYWOOD COMES ALMOST TO THE LIMITS OF THE SPACE SO THAT IT MUST BE WALKED ON.



LIGHTING IS LOW - A VERY BRIGHT LIGHT SUSPENDED FROM THE CEILING WITH A COVER - HANGING ABOUT 12 INCHES OFF THE FLOOR.



PRE-RECORDED TAPE OF RESONANT POUNDING/STOMPING IS PLAYED BACK AND MIXED WITH THE CONTACT MICROPHONES UNDER EACH PANEL - PICKING UP THE SOUND OF PEOPLE'S FOOTSTEPS. IT BECOMES A DECISION OF SYNCHRONIZATION - THE PEOPLE WILL EITHER BE IN OR OUT OF SYNC WITH THE TAPE.

Na publicação *Reasons for Knocking at an Empty House*, a obra *The Passing* é apresentada enquanto uma passagem em si mesmo⁸⁵, nos fazendo ver uma espécie de imersão na experiência imagética, uma fração representativa daquilo que pode conter sua passagem. No vídeo, as transições de uma imagem à outra são dadas por justaposições e/ou sobreposições, num encadeamento sem diálogo ou sem a estrutura narrativa dos três atos do cinema clássico (início; meio; fim); em Viola, o tempo nunca é tratado desta forma, senão enquanto entidade interna; numa velocidade usualmente dilatada; meditativa e lenta.

In the Footsteps... a presença, nos termos mais mundanos, torna-se o *modus operandi* ativador, uma matéria continuamente processual que só emergirá quando a mostra for ativada. Uma estratégia inteligente que faz ver o campo da arte como algo contextual, em constante elaboração. Neste dispositivo, se não há presença, não há obra. O corpo é a matéria; o campo físico; a casa primeira onde habitamos o e no mundo.

Alguém para quem o meio é apenas uma ferramenta da investigação⁸⁶, Viola define o ano de 1973 como o início de suas experiências no campo sonoro. Esta imersão na estrutura do som se desdobrará a pensamentos que culminarão no elaborar de um conceito o qual ele intitulou *percepção de campo*. Trabalhando para o músico David Tudor em seu projeto de instalação sonora *Rainforest*, Viola expandiu seus entendimentos acerca da visualidade. Ele chega a pontuar que muito do que produzirá em vídeo a posteriori tem o som como base.

Assim, em *Statements 1985*, ao realizar reflexões acerca da importância dos sentidos em sua produção, ele pontua:

Em 1973 eu conheci o músico David Tudor e fiz parte de seu projeto Rainforest, o qual foi apresentado em vários concertos e instalações pelos anos setenta. Uma das muitas coisas que aprendi com ele foi o entendimento do som como algo material, uma entidade. Minhas ideias sobre o visual foram afetadas por isto, em termos de algo a que nomeei de “percepção de campo”, uma oposição ao nosso modo usual de percepção do objeto.⁸⁷ (tradução nossa).

⁸⁵ O conjunto de 10 frames do vídeo se apresentam em 10 páginas, sendo um em cada uma delas. As imagens estão centralizadas ao redor do branco da folha (sem textos, comentários e/ou anotações), uma moldura, um enquadramento outro que possibilita acesso a obra. Cf. VIOLA, Bill; VIOLETTE, Robert (Orgs.). **Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973-1994**. Cambridge: The MIT Press; Londres: Galeria Anthony d'Offay, 1995, pp. 184-193.

⁸⁶ Idem, ibidem, p. 152.

⁸⁷ Idem, ibidem, p. 151.



O fenômeno do tempo e a presentidade⁸⁸ *In Situ*

No que tange o período de transição entre o pensamento moderno e o contemporâneo, percebemos outros alargamentos das noções espaciais e temporais sendo problematizadas a partir da produção artística. Fundamentalmente em território norte-americano, por exemplo, durante o final dos anos 1950, e no decorrer da década de 1960, para além das concepções de LeWitt, podemos entender o objeto minimalista também enquanto como propositor espacial.

A noção de uma *mise-en-scène* vista na exposição surrealista e mesmo no Merzbau, que pode nos remeter a um espaço cênico, eclodirá veementemente pelas realizações específicas da dita arte *minimal*. A partir de uma *ativação* do espectador enquanto um sujeito participativo dentro do campo de significação poética, através de uma noção da presença corpórea enquanto fenômeno no mundo, é que as concepções minimalistas almejam uma *presentidade* no espaço.

Tal presentidade desvelada pelo corpo nesta tendência expunha a própria ordem do ser no mundo, fato que desponta interesses contidos nos conceitos da fenomenologia de Merleau-Ponty. A esta instância de estar *in situ* é que Michael Fried, em seu polêmico e significativo texto *Arte e Objetividade*, chamou “basicamente um efeito ou uma qualidade teatral — uma espécie de presença de palco”⁸⁹.

O local de instalação do trabalho torna-se mais do que uma mera *base* de repositório da obra em seu momento expositivo; ela vem a ser um elemento constitutivo problematizador da própria realização, acoplando em seu núcleo algo que dependerá para existir; tanto na sua lógica interna quanto na ordem de seu discurso, os espaços serão desbastados em vista de suas especificidades.

Grosso modo, ao relacionar-se com esse mesmo espaço, o observador se

⁸⁸ N.T.: No original (em inglês): Presentness. É Michael Fried que cunhará este termo, afim de contrapor para o campo da linguagem a presença enquanto algo gracioso na objetualidade minimalista. A verdade é que, como sendo um homem de crença, ele engendra o termo na antítese de Morris, que buscava a negação de qualquer valor que escorresse a materialidade presente nos objetos específicos que havia concebido.

⁸⁹ FRIED, Michael. *Arte e Objetividade*. In: **Arte & Ensaios nº 9**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Belas Artes, UFRJ, 2002, p. 131.

vê convidado à fruição a partir e através da circulação pela montagem das concepções. É importante ressaltar que a escala proposta pela obra minimalista, ao situar-se no entremeio, não se definindo nem como pintura nem como escultura, mas no campo dos *objetos específicos* de acordo com Donald Judd — ou seja, no ponto de confluência entre o objeto escultórico e a estrutura arquitetônica — provoca o estranhamento no sujeito. Assim, de acordo com Fried, ao expandir a noção categórica única e por via de intenções outras, a arte minimalista:

[...] não se conceitua em como uma nem como outra; ao contrário, é motivada por restrições específicas ou, pior que isso, a ambas; e aspira, talvez não exata ou imediatamente, a deslocá-las, mas pretende, de um modo ou de outro, estabelecer-se como uma arte independente, em ambas fundamentada.⁹⁰

No convocar do corpo a um novo modo de agir no espaço expositivo é que as experiências tornam-se um convite à exploração dos objetos e consequentemente em torno de si mesmo, da condição corpórea — seja a partir do giro, do rodeio, assim como da alternância da perspectiva. O ponto de vista, a arquitetura e o corpo humano são indagados enquanto problemas que irão relativizar a escala dos objetos nos espaços.

Dependendo para suas constituições, em ambientes abertos ou fechados, com pés direitos menores ou de escalas monumentais, esses *objetos específicos* da também chamada *Literal Art* farão ver um desvanecimento da ordem representativa que continham os objetos da arte até então.

Ao deparar-se com um objeto minimalista, damos-nos de cara com sua própria forma. Para Didi-Huberman, tais matérias devem ser vistas enquanto objetos tautológicos⁹¹, algo que não nos é dado facilmente. Numa visada arriscada, este esforço não soa dos mais acessíveis rapidamente por questões do risco ao ilusionismo que poderíamos buscar. Assim, como argui o filósofo francês acerca da dita arte minimalista:

⁹⁰ FRIED, Michael. Arte e Objetividade. In: **Arte & Ensaios nº 9**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Belas Artes, UFRJ, 2002, p. 132.

⁹¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 50.

Tratava-se em primeiro lugar de *eliminar toda ilusão* para impor objetos ditos *específicos*, objetos que não pedissem outra coisa senão serem vistos por aquilo que são. O propósito, simples em tese, se revelará excessivamente delicado na realidade de sua prática. Pois toda a ilusão se contenta com pouco, tamanha é sua avidez: a menor representação rapidamente terá fornecido algum alimento — ainda que discreto, ainda que um simples detalhe — ao homem da crença.⁹²

Há por trás das elaborações minimalistas uma condensada carga de história inerente aos objetos, considerando as formas enquanto conteúdos condensados historicamente. Os artistas do minimalismo devem as tendências e criadores que os antecederam, pontuação que se destaca outrossim a partir a expressão em latim *ex nihilo nihil fit*⁹³. Em suma, é verdade, reiteramos, nada vem do nada; o esvaziamento da condição representativa despontada nas concepções da *minimal* não são dados gratuitos, ao contrário, trazem à tona toda história da arte.

Destarte, no decorrer desses projetos, o trabalho de arte em questão faz ver uma fronteira mais borrada ao extrapolar o interesse pela investigação formalista e avançar perante a curiosidade que examina as relações entre matéria, espectador e espacialidade. Por conseguinte, tais experiências também teriam seu caráter temporal destacado.

Os termos *assemblage*, *ambiente* e *instalação* são incorporados de modo definitivo no vocabulário das artes ditas visuais a partir das décadas de 1960-70, com experiências de artistas internacionais, *exempli gratia*, Allan Kaprow, Hélio Oiticica, Robert Morris, Robert Smithson, Donald Judd, etc. Os artistas do minimalismo não enquadravam seus trabalhos na *categoria* de *instalação*, ou *ambientes*⁹⁴, como eram comumente chamados na época. Os depoimentos de Morris do período negavam a condição *ambiental* que poderiam conter suas produções. Ele defendia a individualidade das peças, indo numa direção diametralmente oposta a ideia de que ao serem postas no espaço, a própria condição do mesmo as unificaria à totalidade ambiental. Para Morris o espaço não poderia tomar uma fixidez absoluta com as coisas postas, ele era alterado pela presença dos objetos. Judd, ao fazer suas as ideias de Morris, ainda conclui,

⁹² DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 50.

⁹³ N.T.: No original (em latim): Nada surge do nada. Trata-se de uma expressão que indica um princípio metafísico segundo o qual o ser não pode começar a existir a partir do nada. A frase é atribuída ao filósofo grego Parmênides.

⁹⁴ N.T: No original (em inglês): Environment.

no ano de 1965, que a predisposição de um conjunto dos objetos instalados no espaço não se configura enquanto um ambiente, isto porque as *esculturas* são peças separadas, e não algo unificado, ou total, como quer o termo defender.

A verdade é que, para esses artistas, as definições de *ambiente* e *assemblage* faziam referência a trabalhos como àqueles concebidos por Kaprow e Oldenburg. Isto consequentemente traria certa condição de uma *mise-en-scène*, desvelando aspectos, *exempli gratia*, da narrativa, a emoção e o orgânico, elementos que tais artistas tanto almejavam combater⁹⁵.

De fato, o tempo torna-se importante na transição destes períodos, onde entra numa confluência declaradamente presente do espaço. A produção minimalista, ao convergir o partícipe a experiência imersiva de ver as coisas a partir de seu próprio corpo físico, firmará algo ao postulado da presença no espaço. Como Fried pontua em sua sentença final de *Arte e Objetividade*, contrariando os intentos de Judd a qualquer possibilidade de transcendência: “Presentidade é graça.”⁹⁶

Alguns anos mais tarde, durante a década de 1970, determinados artistas (nos primórdios do vídeo), se interessarão em convergir imagem em movimento à estrutura lógica da instalação. Esta fusão culminará, *exempli gratia*, numa atitude unitária àquela categoria a qual denominamos como *videoinstalação*.

Em certo período, a distinção entre imagem e dispositivo (vídeo e instalação) perderá a pertinência de cisão. Artistas como Bill Viola, Nam June Paik e Bruce Nauman irão explorar as relações entre vídeo e dispositivo, produzindo muitos dos trabalhos que hoje definimos enquanto videoinstalações.

Um criador como Bill Viola, que era inclusive contrário ao rótulo de videoartista, pontua que sua produção se dá na instância do vídeo por considerar esta uma mídia de seu tempo, e sendo assim, um modo de fazer e de construir operando através do que chama de *percepção*, em contravenção ao vídeo enquanto técnica. Para o artista, o vídeo deve ser considerado enquanto um meio de realização, e não um fim em si mesmo, em que seria destacado o postulado tecnicista. Assim tanto em Viola, Judd e Morris, percebemos a tomada da fala primária como algo capaz de destituir valores instituídos pela crítica.

⁹⁵ C.f. BISHOP, Claire. *Installation Art: A Critical History*. Londres: Tate Publishing. 2005, p. 55.

⁹⁶ FRIED, Michael. *Arte e Objetividade*. In: *Arte & Ensaios nº 9*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Belas Artes, UFRJ, 2002, p. 145.



DAS OSCILAÇÕES PELA IMAGEM EM MOVIMENTO

Sobrevoos transcendentais ou esculpir o e no espaço-tempo

E eu viajo para conhecer a minha geografia.
Um louco (1907)⁹⁷

Se você está engajado numa viagem, você chegará.
ARABI, Ibn (1165-1240)

A jornada em si mesmo é o lar.
BASHO, Matsuo (1644-1694)

Se os artistas da *minimal* tentarem combater a noção representacional que a obra poderia conter, a produção de Viola não caminhará para estas direções. Suas problematizações estão centradas em situações outras. Apesar disto, acreditamos na pertinência da exploração espaço-temporal de artistas como Morris, LeWitt, Andre e Judd como exemplos referenciais aos alargamentos das categorias artísticas que culminarão, juntamente com outros artistas e tendências ao redor do mundo, para a fundação da instalação enquanto linguagem.

Os entrelaçamentos entre a percepção humana e o espaço — assim como a confluência entre a constituição minimalista da obra e a experiência dos dispositivos videográficos — são postos em questão pela teórica francesa Anne Marie Duguet. Ela comenta em seu artigo intitulado *Dispositivos* que “[...] a instalação de vídeo propõe que o visitante se desloque em torno, diante ou através da obra, destacando-se a relação entre a obra minimalista e a teoria da relatividade [...]”⁹⁸, ao considerar a mudança de perspectiva enquanto mudança das formas no deslocar do corpo.

Nos debates ao redor da representação, onde a produção traz algo conceitual no sentido de se expor de modo crítico, Duguet ainda pontua:

Nesses termos, o vídeo aparece como um instrumento privilegiado desses questionamentos. Ele não passa de um processo, pura virtualidade de imagens. É um sistema de representação, e não um objeto, que se expõe nas instalações. Ao mobilizar o corpo inteiro na compreensão de certa gênese da imagem, estas se tornam o lugar em

⁹⁷ Anotação encontrada no caderno de um louco pelo médico e ensaísta francês Marcel Réja. Cf. RÉJA, Marcel. **L'Art Chez Les Fous (1907)**. Paris: Kessinger Publishing, 2010, p. 131.

⁹⁸ DUGUET, Anne-Marie. Dispositivos. In: MACIEL, Katia (Org.). **Transcineamas**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009, pp. 52-53.

que o conceito e percepto podem ser pensados e experimentados de outra maneira.⁹⁹

Há um ponto crítico na sentença subjacente, quando Duguet diz que *não é um objeto* o que se vê no espaço da videoinstalação. Bom, não há um objeto no sentido tautológico, mas em certos casos a condição objetual da imagem é sim parte essencial dentro da elaboração da videoinstalação. Comentaremos mais sobre isto em adjacências.

Dentro dessa constituição, a teórica pontua alguns nomes de artistas dos quais atuam nesse contexto, *exempli gratia*, Bruce Nauman, Peter Campus e Bill Viola. Assim, caberíamos assimilar as confluências entre o espaço fenomenológico minimalista e a abordagem de determinadas realizações de vídeo que retomam tal problemática por um procedimento epistemológico.¹⁰⁰

Nesse momento, nossa operação se deslocará por certas determinações que circunscrevem a imagem em movimento por um tratamento onde elementos como o circular, a passagem e a continuidade são pontos de destaque. Propomos uma investida em elaborações que transitam *entre-imagens*. Tanto no cinema experimental, comercial e no vídeo, os interstícios selecionados são capazes de formar um amalgama ao redor de explorações espaço-temporais.

Ao atravessar as infinitas interpretações possíveis que a obra de arte permite e, no diálogo entre as noções de movimento/continuidade que podem conter na lógica da comentada *Porte 11* duchampiana é que consideramos outrossim destacar algo da noção circular e da condição infinita (*looping*) em sua experiência *Anémic Cinéma* (1926) (Figura 21). Isto porque acreditamos no experimentalismo e na continuidade temporal proposta por este artista ainda no período do cinema mudo, naquelas três primeiras décadas do século XX, onde o cinema nasceu empírico e silencioso, desenvolvendo-se posteriormente com adição do som entre as décadas de 1920-1930 e sequencialmente em idos de 1950 com a cor.

Tal construção cinemática trata-se de um filme experimental feito em bitola 35mm com duração de 7 minutos, realizado em preto & branco, e mudo, no estúdio de Man Ray, e que contou com colaboração dos cineastas Marc Allégret e

⁹⁹ DUGUET, Anne-Marie. Dispositivos. In: MACIEL, Katia (Org.). **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009, p. 54.

¹⁰⁰ Cf. Idem, *ibidem*.

Calvin Tomkins. Nove discos giratórios com desenhos em espirais e dez outros discos com trocadilhos escritos foram fabricados em papelão para compor a filmagem. Usados enquanto elementos centrais, Duchamp os faz girar em diferentes velocidades e direções, nos sugerindo um infinito hipnótico, um vortéx verbo-visual com suas frases cômicas.¹⁰¹

O Cinema Anêmico duchampiano é visto como uma das experiências referenciais do artista no campo da imagem em movimento. Tal realização, rompendo com a narratividade convencional do cinema moderno, exhibe uma imagem de cunho experimentalista. Ademais, também projeta algo ao redor da continuidade, do eterno retorno, bem como do giro sobre si mesmo, uma vez que o curta não constrói personagens nem tempos solidificados.

A fixação pela circularidade (e por elementos de ordem circular) aparecem em inúmeros outros trabalhos cinemáticos pela história da arte. Em Duchamp podemos ver este movimento não apenas neste filme experimental como também em alguns de seus objetos cinéticos.

Assim como o inventor dos *readymades* — que se interessava pela não-narratividade e a experiência imersiva de cunho experimentalista — temos o artista americano Jordan Belson (1926-2011), alguém que explorou a forma circular ao seu esgotamento. Belson produziu durante sua vida um total aproximado de 33 filmes. Com seu *cinema absoluto* realizou produções que:

[...] exploram a dinâmica entre forma, movimento, cor e som. A relação fundamental entre audição e visão é evidenciada por suas composições de som ambiente, assim como pelo equipamento e pelos efeitos especiais marcados pela experimentação que ele desenvolveu para seus filmes. O artista usou impressões ópticas, técnicas básicas de animação quadro a quadro, espelhos, caleidoscópios e diversos outros equipamentos de baixa tecnologia.¹⁰²

As imagens em movimento desse autor são da ordem de uma abstração cósmica, elas possuem a capacidade de extravasar o campo do real em detrimento de constituições próximas a uma visão de mundo cosmológica. Esta cosmovisão pode ser tomada exemplarmente em *Samadhi* (1967) (Figura 22), um

¹⁰¹ A saber, os direitos autorais do filme tem a assinatura de Rose Sélavy, o alter ego feminino ficcional de Duchamp.

¹⁰² BANG LARSEN, Lars. Jordan Belson. In: VOLZ, Jochen; REBOUÇAS, Julia (Orgs.). **32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva: Catálogo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016, p. 204.

de seus trabalhos mais célebres. Ao aproximar-se de uma imagem da espiritualidade, um conglomerado de cores e luzes pulsam na tela ao redor de um elemento central, o círculo. Para Belson, o circular se mostra como a representação da totalidade, do todo, do supremo, o absoluto e o cosmos, dada a constante aparição em suas produções como eixo condutor dos movimentos.

A estética das realizações de Belson também habitam o universo oriental, algo do zen e do budismo, no uso de elementos místicos e outros que evocam caráter meditativo. Ao falar sobre o nascimento e a morte dos mundos, a descoberta dos planetas, do sistema solar, e também, das moléculas que envolvem os microrganismos e o funcionamento biológico do corpo, seus filmes esgarçam a possibilidade dialógica entre imagem e espiritualidade.

Samadhi é um termo que no budismo e na ioga se refere a estados de concentração ou meditação profunda. No filme, Belson explora a relação entre percepção espiritual e teoria científica, valendo-se do hinduísmo e do budismo, mas também das teorias astronômicas de Johannes Kepler. O artista se referiu a **Samadhi** como “um documentário da alma humana” que “mostra um pouco mais do que os seres humanos deveriam ver”. Círculos, texturas, cores esfumadas continuamente desaparecem e tornam a aparecer, evocando tanto imensas dimensões siderais como o nível molecular da realidade.¹⁰³

Samadhi atua assim na yoga como o *nirvana*, seu equivalente no budismo. Na etimologia do primeiro substantivo, em sânscrito samyag, samadhi por ser traduzido como *meditação completa*, enquanto nirvana, também do sânscrito, vem a ser o *estado de libertação do sofrimento*. Ambos os substantivos dizem respeito a experiências similares dentro dos estados de meditação máxima, da pureza, completude, superação existencial e da transgressão do físico para um outro nível da realidade.

Esta produção de Belson, concebida no final da década de 1960, tem convergência com o âmbito social e cultural em que o mundo vivia no momento. Os avanços tecnológicos permitiram o homem criar a condição de possibilidade de habitação extraterrestre. A exploração comercial do espaço, que desponta com a corrida espacial no final da década de 1950 através do lançamento do satélite artificial russo *Sputnik 1* (1957) — o primeiro construído pela humanidade —

¹⁰³ BANG LARSEN, Lars. Jordan Belson. In: VOLZ, Jochen; REBOUÇAS, Julia (Orgs.). **32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva: Catálogo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016, p. 204.

enviado pela antiga União Soviética, desvelará uma possibilidade agora fincada no imaginário coletivo humano de vida além-Terra. Ademais, este marco se presta também enquanto abertura da disputa capitalista pelo espaço entre a URSS e os EUA. Os desdobramentos dessa ação passarão por diversos pontos, a considerar, grosso modo, um tópico referencial para os americanos, a missão *Apollo 11* (1969), quinto projeto espacial do *Programa Apollo* e o primeiro do bloco a realizar uma alunagem.

Assim, as investigações de Belson exploram esses códigos científicos como referenciais simbólicos, não enquanto dados meramente casuais, mas como uma linguagem definidamente espiritual. Não se trata em Belson de confluir estas possibilidades de imersão no espaço do sistema solar com uma retomada na noção de progresso, esse substantivo tão atacado pelas duas grandes guerras que culmina no rompimento dos grandes relatos históricos.

Ao unir ciência moderna ocidental e cultura finissecular oriental, o artista investiga os sentidos humanos, as sensações sofridas pelo corpo, bem como almeja convergir mundo intuitivo com intelectual. Ademais, é por investigar as formas de recepção e percepção da imagem pela retina que seu filme *Samadhi* traz questões luminosas e cromáticas como eixos basilares. É a luz que servirá de liame, juntamente com a cor, para as transições entre as imagens. Volatizada e efêmera, apresentada por camadas, sobreposições e contínuos *fades* cruzados, os estados de contemplação pura vão se firmando pela película cinematográfica. Trata-se de convergir espaço-tempo interno com espaço-tempo externo.

Se você olhar para trás na história, você descobrirá que o artista e o cientista são inseparáveis. Em muitos aspectos o trabalho do artista é idêntico à exploração científica. O artista é capaz de focar mais na área da consciência, mas com o mesmo zelo científico. Entretanto, a consciência cósmica não é limitada ao cientista. Na verdade, os cientistas são às vezes os últimos a saberem.¹⁰⁴ (tradução nossa).

Os avanços modernos entre arte e a ciência confluíram a grandes e sofisticados níveis de abstração. “A geometria pós-euclidiana, por exemplo, impediu qualquer visualização exata de uma grade espacial estável.”¹⁰⁵ (tradução

¹⁰⁴ BELSON, Jordan apud YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded Cinema**. Toronto e Vancouver: Clarke, Irwin & Company Limited, 1970, p. 135.

¹⁰⁵ YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded Cinema**. Toronto e Vancouver: Clarke, Irwin & Company Limited, 1970, p. 136.

nossa). Para Belson, a confluência entre essas partes deve ser vista enquanto totalidade.

No cinema comercial do período, o filme *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968) de Stanley Kubrick (1928-1999), trouxe para a película uma forma de ver o espaço e a ciência moderna em associação ao campo da espiritualidade. Para Gene Youngblood — um dos primeiros teóricos do campo da imagem em movimento a considerar o vídeo como uma forma de arte —, o filme de Kubrick “[...] criou uma impressionante relação do senso do espaço e do tempo praticamente sem precedentes no cinema.”¹⁰⁶ (tradução nossa).

Na análise de Youngblood, a exploração do espaço para Kubrick se dá numa convergência à espiritualidade, característica presente no homem. Para ele, este filme fala mais da consciência daquele tempo (do presente em que foi concebido) do que propriamente de um futuro (que atualmente já tornou-se parte do pretérito), ao despertar o senso de curiosidade humana, a unidade cíclica e a simultânea regeneração universal. “Em textos do Sânscrito antigo há a noção de que o universo morre e renasce com cada respiro que nós damos.”¹⁰⁷ (tradução nossa).

Há algo em 2001 entre uma desunião fundamental dos dados conceituais que se quer exibir e seu design. Como pontua Youngblood: “A adesão a uma estética minimalista das estruturas primárias é fortemente contrastada com a confusão de suas idéias.”¹⁰⁸ (tradução nossa). A elegância do design e das formas arquitetônicas presentes se contrapõem ao polimorfismo espacial galáctico. Nesse contraposto entre conceito e forma é que a força referencial do filme se situa. A natureza modulada e controlada pelo homem entra em embate com o espaço sideral, o lugar do infinito, a vastidão, o incomensurável, a gravidade zero, o não-domesticado e o não-institucionalizado, que no filme, bem como no período em questão, começou a ser capitalizado e definido enquanto condição de possibilidade de exploração e habitação.

Para o teórico, dentre outras questões, tal estética, que tem referências nas formas e ideias empregadas na arquitetura do pós-Segunda Guerra, tornou-se um

¹⁰⁶ YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded Cinema**. Toronto e Vancouver: Clarke, Irwin & Company Limited, 1970, p. 139.

¹⁰⁷ Idem, *ibidem*, p. 140.

¹⁰⁸ Idem, *ibidem*, p. 141.

tipo de Bauhaus cinematográfica capaz de ditar consequentemente um gosto e uma cultura do período. Ele também pontua que Kubrick eleva o cinema comercial a um estado da arte ao mais alto grau de refinamento, e destina em sua publicação um subcapítulo de título *O Corredor Stargate*¹⁰⁹, dentro da parte três (de um total de sete), a qual chamou *Em direção a consciência cósmica*¹¹⁰, onde também fala sobre a produção de Belson. Na época da concepção de 2001, quatro supervisores de efeitos especiais trabalharam no filme, incluindo o artista Douglas Trumbull como um deles.

O processo de resolução da cena do corredor (Figura 23), apontada por muitos como uma das mais marcantes de um filme de ficção científica, teve referências, segundo o próprio Trumbull, às realizações a que o artista John Whitney (1917-1995) realizava no período. Whitney¹¹¹ havia trabalhado no longa *To the Moon and Beyond* (1964), e Kubrick, quando assistiu tal película ficou tão impressionado com os efeitos especiais que contratou a companhia *Graphic Films*¹¹², responsável pelas elaborações gráficas de *To the Moon...*, para realizar os desenhos-conceito de 2001.

Whitney por sua vez traz uma produção a qual podemos criar relações com Belson, *exempli gratia*, sua obra *Catalog* (1961) (Figura 24) tem uma conectividade forte com as investigações de uma imagem cósmica e concreta. Um filme que também se vale de animações quadro a quadro, confluindo representações que se guiam por uma geometria sagrada, pelas formas circulares e o cinetismo que confere seu liame estrutural. Seus experimentos também não se baseiam na convencional narratividade nem se fundamentam através de personagens; eles estão no bojo do pensamento daquele cinema puro do período.

Assim, creditando a construção de seu aparelho de *slit-scan* pelas elaborações e deformações ópticas que Whitney destinava a sua produção, Trumbull reformulou e adicionou outros modos de se relacionar com a máquina de escaneamento ao criar o efeito que ele mesmo intitula como *Slit-Scan Effect*. Para 2001, seu aparelho movia-se não apenas lateralmente, como os que Whitney

¹⁰⁹ N.T.: No original (em inglês): The Stargate Corridor.

¹¹⁰ N.T.: No original (em inglês): Toward Cosmic Consciousness.

¹¹¹ Tanto Whitney como seu contemporâneo Belson (ambos americanos) se inspiraram nas criações do artista e animador alemão Oskar Fischinger (1900-1967).

¹¹² A equipe da companhia era formada por Lester Novros, Con Pederson, e o artista Douglas Trumbull, que posteriormente abandona o grupo para ser supervisor de efeitos especiais em 2001.

usava; ele era capaz de mover-se multidimensionalmente, criando imagens anamórficas e não-usuais. A saber, este criador concebeu uma máquina que ocupava 50.000 pés quadrados (algo equivalente a 4.645 metros quadrados), onde posicionou uma câmera frente a um painel com uma fenda em seu centro, e que por detrás passava uma série de outros painéis de vidro pintados entre linhas, formas abstratas, geométricas, e cores vibrantes criadas com o uso de gelatinas, por um trilho que se movia lateralmente. Ainda, um conjunto de projetores de luzes foram instalados verticalmente no centro da fenda, atrás dos planos coloridos, emitindo uma forte intensidade luminosa capaz de criar o efeito final que se vê no filme. Nesse sentido, o aparelho funcionou como um grande scanner. A própria câmera também se movimentava para frente e para trás. “Uma única estrutura de filme é exposta durante o período de sessenta segundos, onde a câmera caminha de quinze pés a uma polegada e meia da tela.”¹¹³ (tradução nossa).

Trumbull também relembra Belson e sua limitação financeira em comparação com o que o cinema comercial de Kubrick possuía, ao comentar seu olhar visionário e inteligente para a imagem, mesmo com seus recursos financeiros limitados: “Antes de entrar em filmes de computador, entretanto, discuta os trabalhos de Jordan Belson, que precederam e superaram 2001 no domínio das inovações cinematográficas.”¹¹⁴ (tradução nossa). É válido ressaltar que produções como *Flight* (1958), *Raga* (1959), *Seance* (1959) e *Allures* (1961) foram concebidas anos antes de *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968), e trazem uma relação similar àquela experiência cósmica vivida pelo personagem na narrativa de Kubrick.

E por isto, os visionários filmes de Belson, na lida entre físico e metafísico trazem algo de enigmático e cósmico. Tencionam conceitos para criar algo próximo a uma oscilação energética similar a das experiências do rodopio (o giro sobre si mesmo) na dança sufi e/ou do *Merkabah* — que acreditam os místicos judaicos —, tem a força para constituir vórtices de energia de alta frequência capazes de abrir bolsões e fissuras no *continuum espaço-tempo*, ampliando a

¹¹³ YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded Cinema**. Toronto e Vancouver: Clarke, Irwin & Company Limited, 1970, p. 154.

¹¹⁴ TRUMBULL, Douglas apud YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded Cinema**. Toronto e Vancouver: Clarke, Irwin & Company Limited, 1970, p. 156.

percepção e consciência humana, esta que por sua vez teria possibilidade de acessar dimensões e níveis superiores que ultrapassam a mundanidade.

Ao vibrar as moléculas da realidade, oscilando em níveis próximos às experiências transcendentais multissensoriais, do torpor e do êxtase, ou ainda das vivências e expansões da consciência ocasionadas pelo uso de drogas diversas como peyote e LSD a que Belson se submetia: “Os filmes são literalmente superempíricos — isto é, são experiências atuais de natureza transcendental.”¹¹⁵ (tradução nossa). A unificação sonora, concebida pelo próprio artista, traz algo de uma união e adensamento pela abstração. Integrando a imagem como parte indissociável da mesma: “Você não sabe se você a está ouvindo ou vendo.”¹¹⁶ (tradução nossa).

Belson foi um rigoroso estudante do Budismo e se dedicou a uma séria disciplina de Yoga, principalmente entre os anos de 1966-1967 quando ganhou uma bolsa da Fundação Guggenheim. Nesse período, constituiu um processo de concentração total, buscou reduzir seus estímulos ao focar-se em uma reestruturação de seu corpo físico e na busca por sua consciência interna. Esse momento de total concentração e investigação no interno de sua própria mente reconfigurou algumas percepções mentais de modo radical:

A experiência a que me doe para a produção deste filme e as experiências de fazê-lo me convenceram totalmente de que a alma é uma entidade física, não uma vaga abstração ou um símbolo.”¹¹⁷ (tradução nossa).

Talvez por isto Youngblood pontua que o cinema de Belson, ao contrário do rótulo que recebeu de muitos, não é abstrato, e sim concreto. Este ponto pode ser destacado quando o próprio diretor fala de sua relação com a alma enquanto algo físico e real. É aí também que o sentido do título deste trabalho constitui um significado maior quando o relacionamos com o próprio processo de criação a qual foi submetido para *vir-a-ser*. Outrossim, o teórico do cinema argumenta esta interessante sentença:

¹¹⁵ YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded Cinema**. Toronto e Vancouver: Clarke, Irwin & Company Limited, 1970, p. 158.

¹¹⁶ Idem, ibidem, opus citatum.

¹¹⁷ BELSON, Jordan apud YOUNGBLOOD, Gene, ibidem, 1970, p. 171.

Os eletroencefalogramas dos logues Hindus nos estados do êxtase samádico, ou o que na psicologia é conhecida como *desdiferenciação maníaca*¹¹⁸, mostram curvas que não correspondem a nenhuma atividade cerebral conhecida pela ciência, seja na vigília ou no sono. Os iogues afirmam que durante o *Samadhi* eles são capazes de crescer tão grande quanto a Via Láctea ou tão pequeno como a menor partícula concebível.¹¹⁹ (tradução nossa).

Ainda na contextualização do presente filme, as esferas solares (como nosso teórico vê aquilo que chamamos de círculos) tem sua equivalência no *Tibetan Book of the Dead*, sendo que as luzes representam os quatro elementos, Terra, Ar, Fogo e Água.¹²⁰ Além da teoria da *kundalini* (advinda da Yoga) — “a força da vida vital que anima o corpo”¹²¹ — vista pela representação visual dos *chakras*, assim como o *prana*, a respiração e expiração corpórea. Percebemos o filme como uma jornada espiritual/visual investigativa com alusões a estas séries de estudos aos quais Belson se dedicou por dois anos.

Os sons do corpo que se ouvem durante a película, as transições imagéticas (*fades*), os diferentes *chakras* e os movimentos de inspiração e expiração do ar pelos pulmões são apenas algumas das situações associáveis a toda imersão que este artista se condicionou para concepção da peça. Como quer Belson: “Eu sempre considerei equipamentos de produção de imagens como extensões da mente.”¹²² Nesse sentido, ele analisa sua relação com o aparato de base responsável pela captação das imagens em movimento à equivalência a qual cunha Bill Viola quando nos convoca a ver o vídeo como espírito. “Sem início/Sem fim/Sem direção/Sem duração. Vídeo como estado mental. —Nota, 1980.”¹²³ (tradução nossa).

Ao encontrar similaridades entre as elaborações cinemáticas de Belson e a produção videográfica de Viola, tomamos a importância da luz enquanto *modus operandi* de sua produção em *Hatsu-Yume (First Dream)* (1981) (Figuras 25 a 27). Na continuidade das relações que desenvolveu durante o final da década de

¹¹⁸ N.T.: No original (em inglês): O autor usa o termo *manic dedifferentiation*, por sua vez também em itálico.

¹¹⁹ YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded Cinema**. Toronto e Vancouver: Clarke, Irwin & Company Limited, 1970, p. 171.

¹²⁰ Cf. Idem, *ibidem*, p. 172.

¹²¹ Idem, *ibidem*, locus citatum.

¹²² BELSON, Jordan apud YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded Cinema**. Toronto e Vancouver: Clarke, Irwin & Company Limited, 1970, p. 173.

¹²³ VIOLA, Bill; VIOLETTE, Robert (Orgs.). **Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973-1994**. Cambridge: The MIT Press; Londres: Galeria Anthony d'Offay, 1995, p. 78.

1970, este trabalho explora a percepção e o fenomenológico, “[...] bem como as tensões entre a tradição e o novo, o urbano e a natureza.”¹²⁴ As imagens cobrem a totalidade de um dia no Japão, de sua parte rural às luzes artificiais de uma noite em Tokyo. Viola trata a luz como ponto central, capaz de guiar as imagens do início ao fim por uma lógica obsessiva da exploração temporal.

As extensões pelo estudo do tempo e sua possibilidade de dilatação podem ser vistas em sua produção até antes mesmo da força que a percepção videográfica tomará em meados de 1970 até a atualidade. O fato é que Viola seguirá obcecado pelo tempo e a passagem, tanto nos seres quanto nas coisas, e *Hatsu-Yume* também aborda tal problemática. A primeira das cenas é um belo exemplo disto, onde, digamos, o espectador presencia o nascimento da luz, advinda por detrás da paisagem oriental. A luz, a cor, o movimento, a não-narratividade, o circular, o eterno retorno, tudo isto são em si mesmo pontos de confronto para que Viola prossiga numa investigação artístico-filosófica do mundo.

Ao lidar com forças transitórias entre visibilidade e invisibilidade e na esteira dos seus estudos no oriente (relembramos que Viola foi o primeiro artista a realizar uma residência na *Sony Corporation*), essencialmente aqueles ensinamentos assimilados sob orientação de seu Mestre-Zen Budista japonês Daïen Tanaka (alguém para quem ele inclusive dedica *Hatsu-Yume* como visto na cartela de créditos iniciais), o vídeo converge interno e externo e se encontra:

Estruturado no *ciclo* de um dia, a divisão da linha da *luz* e da *escuridão*, o *antigo* e o *novo*, *natureza* e *cidade*, *objeto* e *sujeito*, *pensamento racional* e *insight inconsciente* [ênfase adicionada].¹²⁵ (tradução nossa).

É uma peça onde os estímulos visuais tornam-se sua essência. O aparato de vídeo, ao lidar com diferentes tipos de iluminações — tanto naturais quanto artificiais — acaba por vibrar certas *alucinações*. O sensor da câmera usada pelo artista, em contato com diferentes intensidades luminosas a que é submetida acaba por *enlouquecer*. Viola aproveita tal situação ao transcodificar como linguagem algo que do ponto de vista técnico poderia ser compreendido enquanto uma falha. Para além das relações dicotômicas possíveis, o resultado desta

¹²⁴ HANHARDT, John G. *In: PEROV, Kira (Org.) Bill Viola*. Londres: Thames & Hudson, 2015, p. 88.

¹²⁵ VIOLA, Bill apud HANHARDT, John G. *In: PEROV, Kira (Org.)*, ibidem, opus citatum.

investida na experiência total de captar um dia (ou o dia) sintetiza seu período de vida no Japão.

O espírito nômade e alternativo a que o artista se propôs viver juntamente com Kira Perov, sua parceira de vida e trabalho da Universidade aos dias atuais, a presença da luz oriental, a noção de uma proposição vivencial em um lugar fora de casa mostrará a Viola um estado outro de habitação no mundo, trará um sentimento que poderíamos traduzir na linguagem como algo próximo da sensação pontuada na célebre frase proferida por Matsu Bashô, o mais famoso poeta japonês do período Edo: a jornada é em si mesmo o lar.

Aliás, por sua vez, o período Edo (1603-1868) tem uma importância histórica por ser considerado o marco do momento moderno no Japão. É verdade que de modo generalista os orientais são muito supersticiosos. Os japoneses chamam de *Hatsu-Yume* o primeiro sonho que uma pessoa tem na noite do dia 1 de janeiro, o primeiro dia do ano. É algo que faz parte da tradição há tempos seculares, e que acreditam muitos, seu surgimento se encontra no referente período Edo. Há uma série de simbologias representativas desse sonho que envolvem a história social e cultural do país. Na tradição, os elementos e situações que emergem do sonho funcionariam como uma espécie de prelúdio (ou presságio) que guiará os acontecimentos do ano vigente. Viola traduz em seu *Hatsu-Yume* as condições que guiam seus trabalhos da época. Ademais, é na atualização do desejo zen e da investida pela cultura oriental que este vídeo conflui a tradição com o novo.

Aqui ele é capaz de amalgamar a história sócio-cultural e discursiva com sua vivência na contemporaneidade, sua agoridade; algo que poderia ser interpretado enquanto um anacronismo. Dai ressaltaríamos mais uma vez as pontuações de Agambem em *O que é o contemporâneo?* acerca dos postulados, estratégias e questões que circunscrevem o fato de que ser um artista no tempo atual é poder ter em suas mãos um conjunto de cartas, incluindo as do passado, para poder usá-las a seu favor entre desejos e intenções.

Portanto, destacamos outrossim que em *Hatsu-Yume*, Viola é capaz de transformar algo do fictício para o psicológico, ao encontrar um elemento de ordem interna específico do aparelho escolhido para o registro. Aqui não há limitações, mas agenciamentos outros das condições de possibilidade do aparato.

Obviamente através de um empirismo, na ação mesma de experimentar o dispositivo de base e suas possibilidades é que tal situação emerge. Ao perverter o sensor e forçá-lo a trabalhar a partir do *erro* é que a noção do experimental se fixa enquanto potência latente em Viola. Quando nos mostra no fenômeno algo entre natural e tecnológico, ele não distancia uma coisa da outra, ao contrário, as une. Ele faz a câmera atuar como o olho da mente.

John G. Hanhardt — pesquisador da obra do artista e autor responsável pela monografia publicada em 2015 que reúne a totalidade de sua produção do início de carreira até a atualidade — pontua questões sobre a importância da paisagem para o artista e as confluências aberrantes que são exploradas nas elaborações do período enquanto *representações do inconsciente*.¹²⁶ *Exempli gratia*, não só aqui mas em *Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat)* (1979) a noção de que a câmera está sofrendo uma alucinação em pleno calor desértico é ponto de destaque. Uma conversão do olho humano enquanto câmera e vice-versa. Em *Hatsu-Yume* a peça desenrola em um tempo estendido, como um transe visual:

Eu estava pensando na luz e sua relação com a água e a vida, e também seu oposto—a escuridão ou a noite e a morte. Eu pensei sobre como nós construímos cidades inteiras de luz artificial como forma de refúgio do escuro. O vídeo trata a luz como água—ao tornar-se um fluido no tubo de vídeo. A água está para o peixe como a luz está para o homem. A terra é a morte o peixe. A escuridão é a morte do homem.
—1981.¹²⁷ (tradução nossa).

Nesta entrega, Viola almeja registrar esses fenômenos, materializando em imagem algo da ordem imaterial. As sensações físicas que o corpo sofre como o medo, a segurança, o calor e o frio; são convertidos conceitualmente em estados subjetivos, experiências de ordem psicológica, simbólicas e mesmo metafísicas. Suas obras são contínuas buscas ao entendimento do sentido das grandes questões filosóficas humanas. O sentido das coisas e do todo. Através da sensibilidade que desenvolveu, Viola escaneia e mapeia as texturas da imagem, de sua superfície às suas profundezas.

¹²⁶ HANHARDT, John G. 1980s: Expanded visions of life and memory. In: PEROV, Kira (Org.) **Bill Viola**. Londres: Thames & Hudson, 2015, p. 88.

¹²⁷ VIOLA, Bill; VIOLETTE, Robert (Orgs.). **Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973-1994**. Cambridge: The MIT Press; Londres: Galeria Anthony d'Offay, 1995, p. 80.

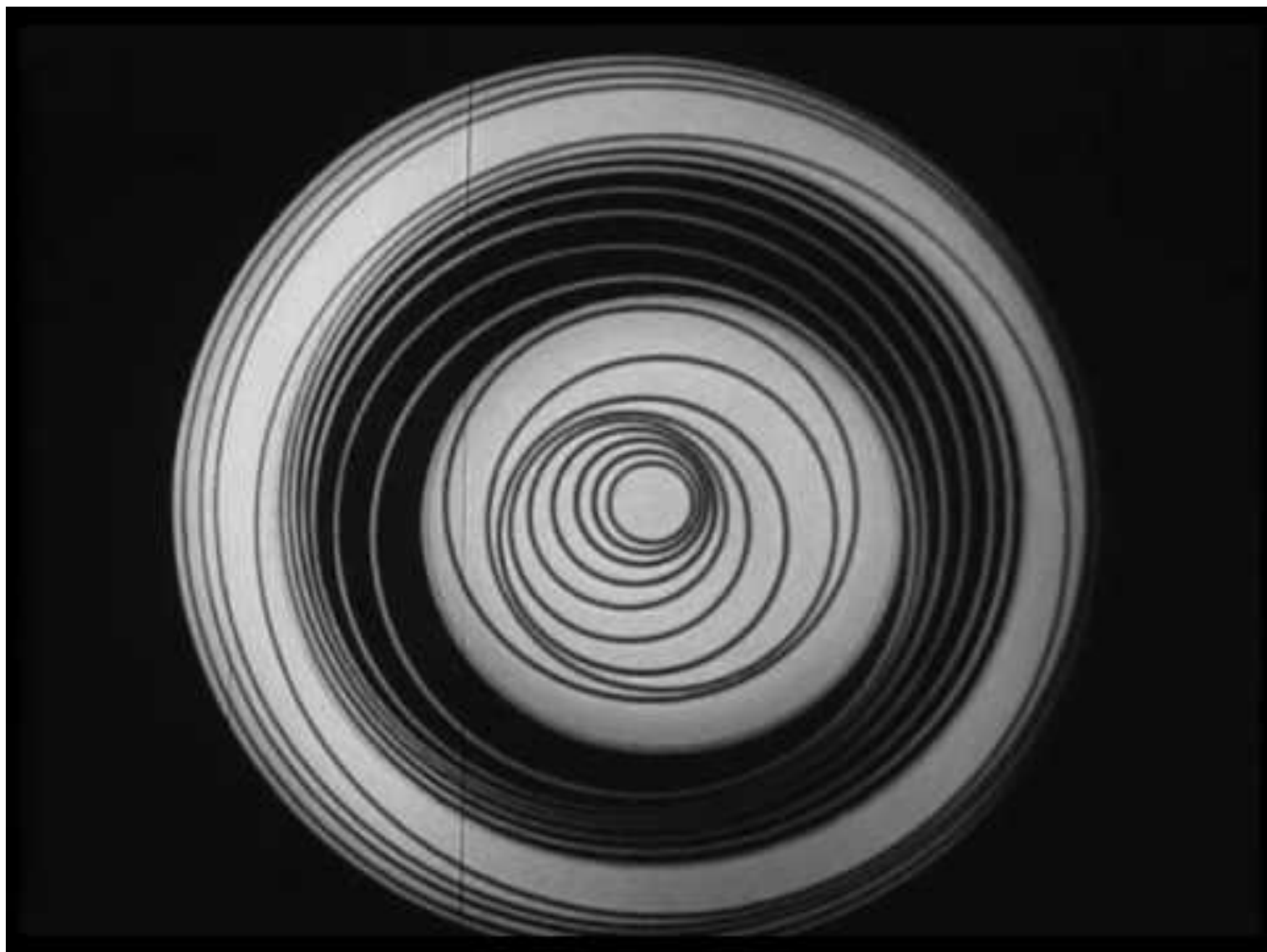


Figura 21

Marcel Duchamp

Anémic Cinéma, 1926.

Frame de filme (35mm).

Filme [preto & branco – silêncio]. 7' 00".

Coleção Museu de Arte Moderna de Nova York – MoMA.

Fonte: Museu de Arte Moderna de Nova York – MoMA.

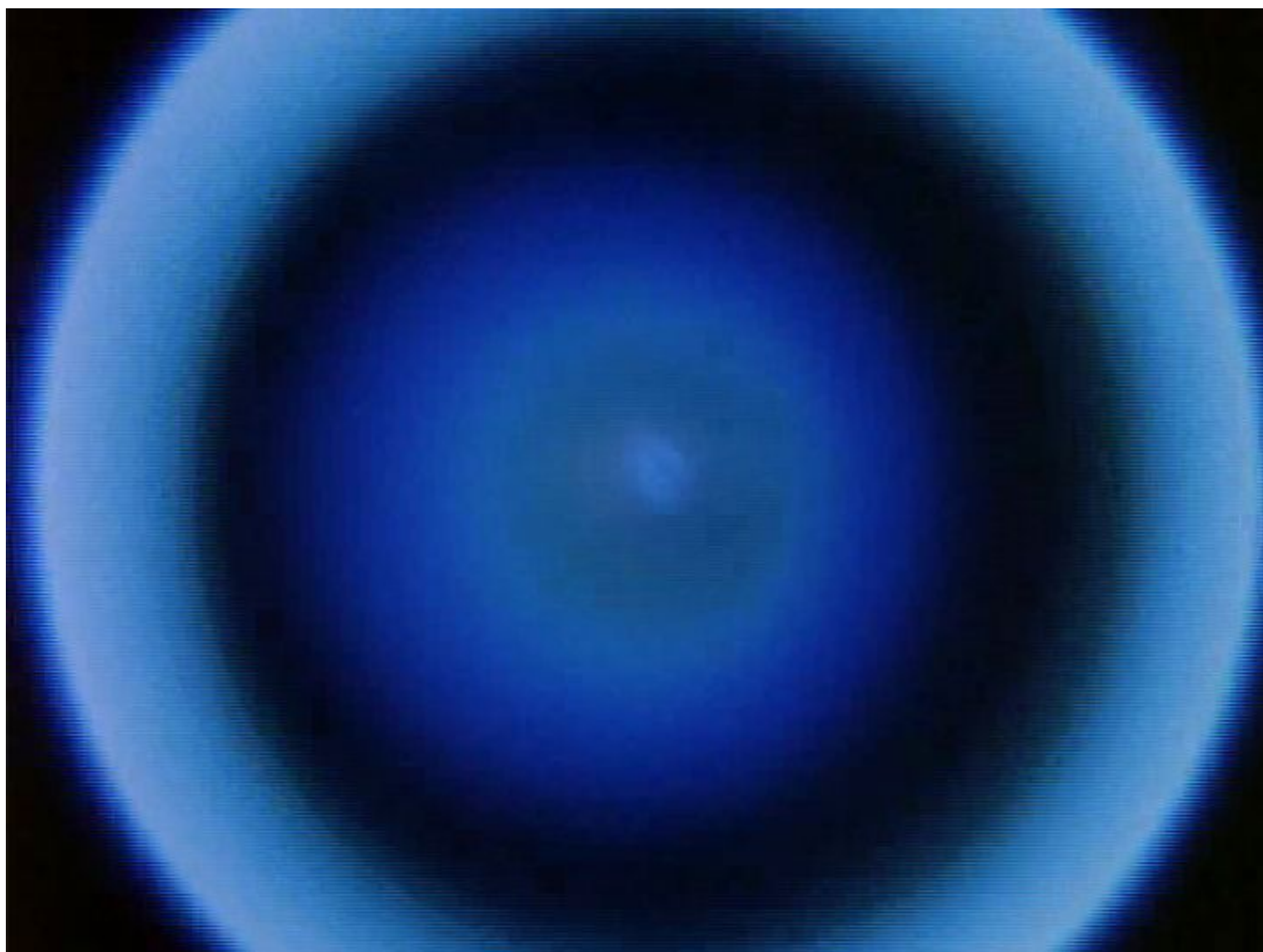


Figura 22
Jordan Belson
Samadhi, 1967.
Frame de filme (16mm).
Filme [cor – som estéreo]. 6' 00".
Fonte: Acervo do autor.

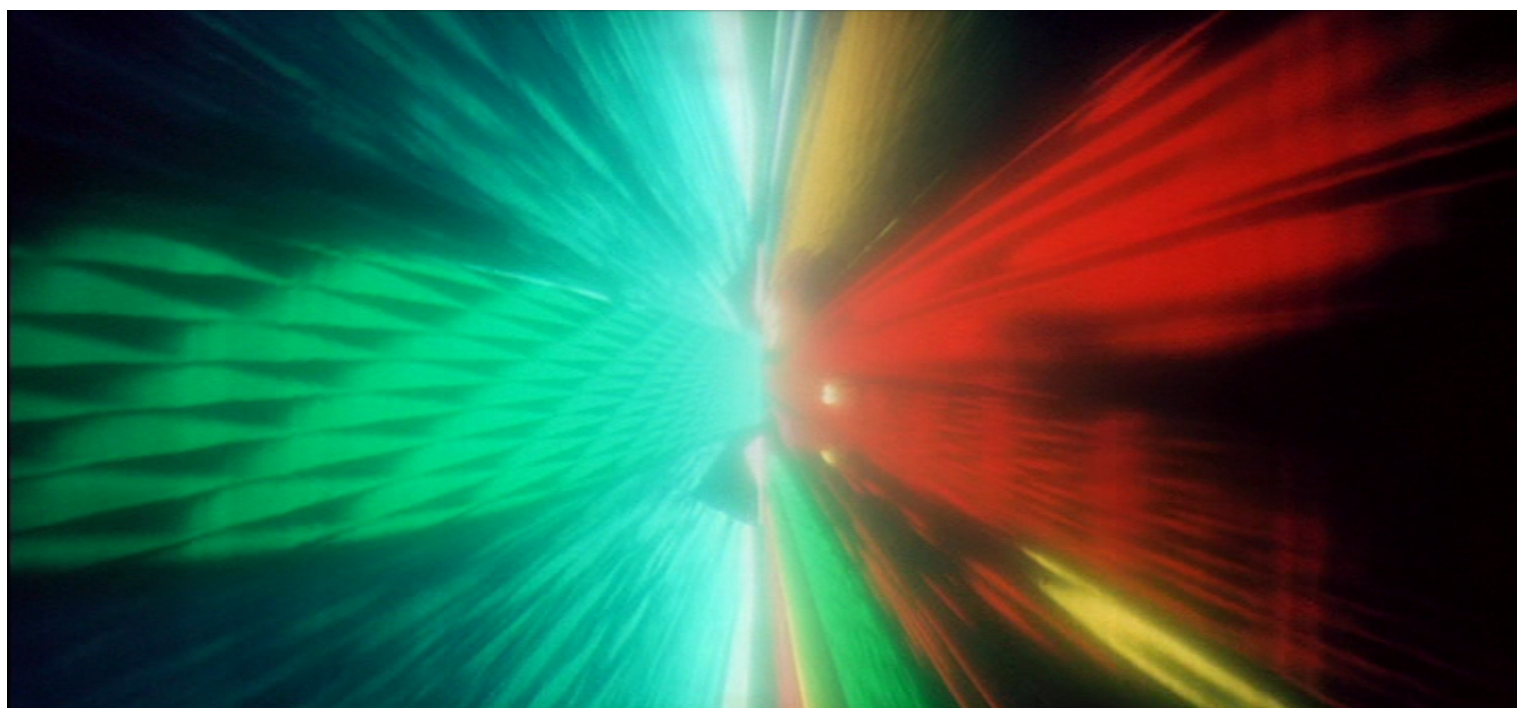


Figura 23
Stanley Kubrick
2001: Uma Odisséia no Espaço, 1964.
Frame de filme (35mm).
Filme [cor – som estéreo]. 149' 00".
Fonte: IMDB | Institute Movie Database.



Figura 24
John Whitney
Catalog, 1964.
Frame de filme (coleção de efeitos gráficos).
Filme [cor – som estéreo]. 7' 23".
Musica: Ornette Coleman.
Fonte: Acervo do autor.



Figura 25
Bill Viola
Hatsu-Yume (First Dream), 1981.
Frame de vídeo.
Vídeo [cor – som estéreo]. 57' 33".
Fonte: Acervo do autor.

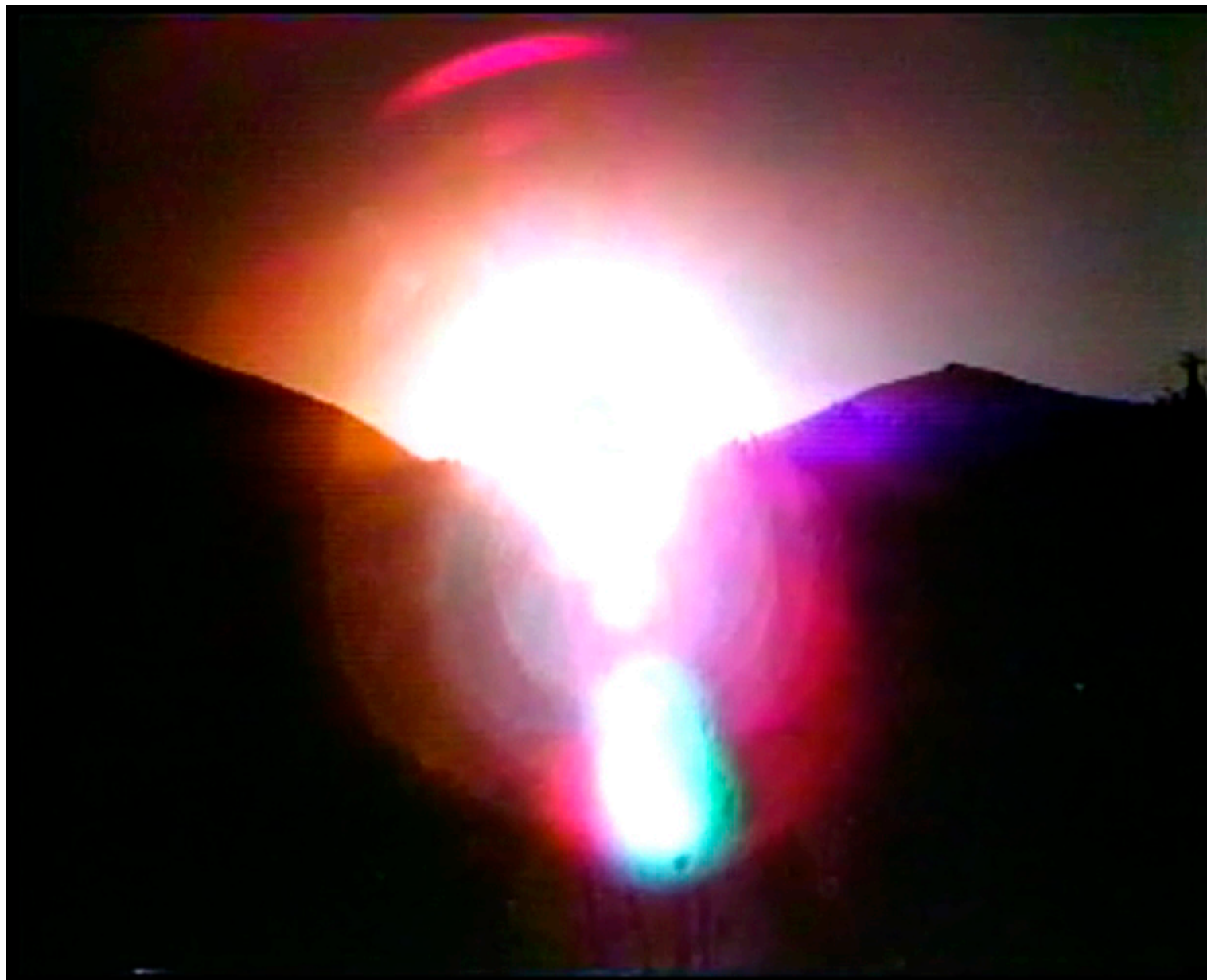


Figura 26
Bill Viola
Hatsu-Yume (First Dream), 1981.
Frame de vídeo.
Vídeo [cor – som estéreo]. 57' 33".
Fonte: Acervo do autor.



Figura 27
Bill Viola
Hatsu-Yume (First Dream), 1981.
Frame de vídeo.
Vídeo [cor – som estéreo]. 57' 33".
Fonte: Acervo do autor.



Bill Viola: percepção como reflexão

Ao nos interessarmos pela produção de Viola, sua sensível visão de mundo e, outrossim, na esteira de sua afirmação e vontade de ver o vídeo enquanto percepção, é que definimos algumas questões possíveis que podem ser vistas em seu corpo de obras. Tais postulados confluem tanto as condições de ordem espacial — paisagem, espiritualidade, interioridade — quanto de ordem temporal — a meditação, o tempo dilatado e os anacronismos — que cremos enquanto forças definidoras de seu processo criativo. Nessa contextualização, o trabalho toma esses elementos como forças referenciais conceituais.

Viola é capaz de unificar todos esses pontos, aglutinando espaço e tempo como espaço-tempo. Esses mesmos pontos e sua importância se prestarão como marcas de expressão subjetivante do artista. O que pontuaremos na ordem desta escrita trata-se de uma análise de modo seccionado a tais tópicos comentados.

Aqui, não é por estarem divididos do bojo totalizante que as formas de exploração do espaço e do tempo estão separadas nas obras; ao contrário, elas serão operadas em diferentes intensidades ao longo dos trabalhos e dos anos. Almejamos com esta cisão o foco destas especificidades, ao encontrarmos dentro do corpo de obras os destaques nesses mesmos elementos para investigarmos com a profundidade requerida que merecem cada um.

Na exploração do espaço, investigaremos *Angel's Gate* (1989), no atravessamento que se constroem as formas pela imagem, e questões simbólicas referenciais como nascimento e a morte, a entropia das coisas, o silêncio e o ócio. Um trabalho que nos abre margem em uma de suas cenas para criamos uma associação com a produção de Hélio Oiticica e Dominique Gonzalez-Foerster.

Na abordagem do tempo, pontuaremos *Ancient of Days* (1979-1981); vídeo o qual a paisagem se destaca como condição existencial humana, algo que também poderia ser visto enquanto internalizante. “A paisagem pode existir como uma reflexão nas paredes internas da mente, ou como uma projeção de um estado interno sem. [...]”¹²⁸ (tradução nossa).

¹²⁸ VIOLA, Bill; VIOLETTE, Robert (Orgs.). **Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973-1994**. Cambridge: The MIT Press; Londres: Galeria Anthony d'Offay, 1995, p. 53.



Da ordem espacial: paisagem, espiritualidade, interioridade

Se o espaço é então ponto de destaque aos postulados constituintes da obra do artista, a indução de sua expansão desponta enquanto possibilidade criativa, *exempli gratia*, na realização intitulada *Angel's Gate* (1989) (Figuras 28 a 31). Aqui presenciamos tanto cenas banais como marcantes. Fragmentos de uma memória dos espaços em que marcaram o artista; experiências vividas entre causa e efeito. A morte e a vida ressurgem.

No conglomerado de imagens há tanto uma cena de um animal morto quanto uma outra de um bebê nascendo. Estas capturas traumáticas são entrecortadas por acontecimentos banais, que representam a passagem, e ainda algo que se quer transcendental, o registro de um mergulho da câmera na água, fragmento que Viola costuma chamar de *limbo* em seu referencial *The Nantes Triptych* (1992).

Em *Angel's Gate* a água é tomada com diferentes nuances. Aparece a primeira vez após a cena de uma águia presa tentando voar. Posterior ao movimento fracassado da ave, a tela sucede a um *fade out* para o preto e, em sua retomada, o olho da câmera revive a um espaço aquático, de tonalidade preto-amarelada, onde em *slow motion* vemos uma mão movimentar-se advinda de uma profundidade infinita. É assim, num literal mergulho quase asfixiante e sombrio que esta mesma mão adulta revela um índice de quase morte. A água é capaz de cessar a vida humana, que depende do ar (oxigênio) para sobreviver. O vídeo então segue para uma imagem, também em tempo dilatado, que assemelha-se a um feto submerso, como que mergulhado em líquido amniótico, mas, na verdade, quando se ergue o rosto em agonia, o que se vê é uma criança que parece estar se afogando. As expressões fortes em seu rosto nos fazem crer que ele estava impedido de respirar, mas por fim consegue sair vivo. O que segue são bolhas que emergem na superfície azul da água. Um corte abrupto coloca-nos agora na imagem de um nascimento, muito provavelmente do filho de Viola. Uma cena a que o artista recorre como o primeiro painel de seu *Nantes Triptych*. Na cena final, que se sucede o nascimento, a câmera caminha lentamente por parte de um corredor em direção a um portão (fechado) cuja luz externa é

estourada, de uma alvura que cega. Na totalidade do branco, o vídeo se finda. Sobem então os créditos em um fundo preto. Aqui, a associação brutal entre vida e morte pode ser melhor entendida na seguinte nota feita em um de seus cadernos, anos antes, em 1986:

Morte pela beleza. Morte pela sensibilidade. Morte pela consciência. Morte pela experiência. Morte pela paisagem. O lado negro da visão. Imagens de uma beleza e clareza tão impressionantes que perfuram o coração e causam dor. Como a heroína, o flerte com a moralidade pode ser viciante. A droga do sentido.”¹²⁹ (tradução nossa).

Um elemento tão presente nas obras do artista, a água condicionou uma experiência marcante em sua vida. Tal demarcação traumática reaparece através da representação em importantes vídeos, e por isto Angela Grando destaca em um de seus escritos sobre a produção do artista:

É nesse ponto que Viola perfura camadas sombrias ou luminosas do inconsciente e contagia sua obra, da primeira à última, esgarçando uma experiência primitiva como aquela que, ainda na infância, o fez questionar as profundezas do ser em suas infinitas variações em forma de meditação sobre vida e morte: quando ele tinha seis anos caiu de um barco e permaneceu submerso, quase se afogando. Relata que, perdendo a consciência, sentiu uma plenitude total, e viu sob a água algumas imagens de uma beleza extraordinária, a que, a partir daí, não cessou de recorrer. Trabalhar com imagens significa para Viola trabalhar na encruzilhada, não somente entre o real e o transreal, mas também entre o individual e o coletivo; ou ainda lançar mão da metáfora, converter uma experiência, tirá-la da situação de coisa natural e/ou real para transformá-la em “agentes ativos” da pulsação de um trabalho.¹³⁰

Assim, a água desvelará uma característica subjetiva e psicológica na produção de Viola quando de seu intento de traduzir aquela experiência de quase-morte vivida em sua infância. Um estado de *limbo*, de se estar consciente e simultaneamente deixar seu corpo.

Essas problemáticas de um constituinte espacial *suspenso* podem ser percebidas através de uma compreensão filosófica da constituição do espaço, digamos, pondo sobre uma mesa filosófica fatos de base argumentativa da existência. Viola levanta imagens fragmentadas pontuando que o todo (tudo)

¹²⁹ VIOLA, Bill; VIOLETTE, Robert (Orgs.). **Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973-1994**. Cambridge: The MIT Press; Londres: Galeria Anthony d'Offay, 1995, p. 183.

¹³⁰ GRANDO, Angela. Bill Viola, 'escultor do tempo' - um xamã da imagem. In: **Pós nº 9**. Belo Horizonte: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes / Escola de Belas Artes, UFMG, 2015, p. 42.

existente no mundo exterior se não se reduz à extensão e ao movimento por acaso. Seus estudos espaciais trazem fundamentos determinantes de mundo, e, é através dessa determinação que, por sua vez, temos a possibilidade de ver a paisagem, o externo, como algo também de ordem interna, na mente.

Por esses dados, questionamos o movimento, ponto essencial na produção de Bill Viola, e que se faz, nas próprias afirmações do artista, em contraponto a esse exílio do corpo e da alma. Viola argumenta em seu trabalho que a parte corpórea e a parte pensante, grosso modo, ao contrário às ideias postas na filosofia de Descartes, devem ser pensadas em relação, nas assimilações conectivas entre o pensante e o físico, como sendo algo unificado. Por isto ele pontua que a conexão entre ambos é "necessária e vital"¹³¹(tradução nossa).

Em *Angel's Gate*, ainda, há uma cena intermediária que antecede a tentativa de liberdade da águia e as traumáticas imagens mergulhantes. Viola encontra-se deitado em sua cama tomando seu café da manhã. A cena de maior ócio também o é a de maior duração na totalidade do curta.

A saber, na primeira das imagens temos um grande prédio sendo implodido. Vemos tudo sem som, em *slow-motion*. Na cena seguinte, um breve escaneamento de uma estante, vista na penumbra, nos mostra retratos de família/infância e reproduções de obras de arte. Aqui, nada é muito claro, o tempo e a obscuridade da imagem não nos permite decifrarmos as representações. Um som/ruído cotidiano, que parece advir de uma casa, também desponta como um dado. Da penumbra a luz, na cena seguinte temos um conjunto de 8 velas acesas e um eco que se reverbera na arquitetura que não é vista. Provavelmente o interior de uma igreja. Esta cena se finda num *fade* ao apagar de uma das velas por um sopro. Não vemos a pessoa, apenas o som da boca. No infinito de uma noite, o plano próximo capta uma árvore com frutos. Um deles cai no chão. Um brevíssimo registro de um casamento. O casal posa para a foto com seus pais em ambos os lados. Uma câmera com *flash* registra o momento. Um animal morto, aberto, com suas vísceras e órgãos no chão, pode ser visto em uma mesa enquanto um suposto açougueiro agachado mexe num balde antes de dar

¹³¹ BILL VIOLA prepara 'Espejismos en el desierto', un proyecto basado Descartes. **La Verdad Multimedia**. Disponível em: <http://www.laverdad.es/agencias/20130308/murcia-region/bill-viola-prepara-espejismos-desierto_201303081341.html>. Acesso realizado em: 03 de maio de 2016 as 13h00min.

continuidade ao seu trabalho. E aí, após tal registro, a cena se escurece a um *fade* mais longo que todos os outros, para então vermos em sua retomada, finalmente, Viola deitado em sua cama de casal. Sozinho. Ele está à vontade. Não confronta a câmera. Coça seu rosto, mexe seus pés, bebe o líquido da sua caneca e respira. Na cama, além da caneca, há um pires e uma xícara, muito provavelmente de sua mulher. Kira Perov. O travesseiro ao seu lado está desarrumado. A roupa de cama também. Além, há uma pequena televisão próxima ao pé de Viola de um lado da cama, enquanto do outro, vemos um livro e um caderno. Talvez uma caneta. Viola fecha os olhos e a imagem se escurece lentamente. Trata-se aqui de uma ação comum. Um dia comum. Um lugar comum. Um acontecimento comum. A possibilidade de não fazer nada enquanto arte. A casa enquanto representação do eu interior. A poética doméstica, das ações triviais, de uma memória que será descartada.

As experiências marcantes dos registros de infância às da institucionalização do matrimônio confluem à crueza do corpo morto, da entropia e da fruta madura que cai. O registro da vida no hospital não seria diferente, o nascimento de um bebê neste ambiente também representa um nascimento institucional. O registro é em si mesmo algo do racional. O nome, as horas, o lugar, a existência e presença física do corpo. Para Viola, esses fenômenos, quando postos lado a lado, ganham um grau de importância equivalente, como ressaltado nesta nota de 6 julho de 1975: “Cada parte de um espaço contém conhecimento de todos os outros.”¹³² (tradução nossa).

Nesse contexto doméstico, do íntimo e do ócio, vemos um diálogo num trabalho do artista brasileiro Hélio Oiticica (1937-1980) e outros da francesa Dominique Gonzalez-Foerster (1965-). Nesses dois artistas citados, os pontos entre a imagem em movimento, a instalação e o *in situ* entram em embate em alguns trabalhos. Tanto Oiticica quanto Gonzalez-Foerster transitam por diferentes meios de produção e linguagens. Certamente que numa poética específica de cada um, onde as lógicas irão requerer do espectador reflexões outras para sua assimilação ampla e, muitas vezes, crítica, envolta em uma posição que a eles é tanto cultural quanto social, e ainda, declaradamente crítica.

¹³² VIOLA, Bill apud HANHARDT, John G. PEROV, Kira (Org.) **Bill Viola**. Londres: Thames & Hudson, 2015, p. 125.

Gonzalez-Foerster inclusive afirmará seu apreço pela produção do artista carioca, o referenciando em algumas de suas elaborações.

A obra de Oiticica num ângulo geral, grosso modo, toma uma dimensão internacional a partir de seu projeto *Éden*, concebido para a *Whitechapel Art Gallery* em Londres no ano de 1969, e através de sua participação na consagrada exposição *Information* realizada em 1970 no MoMA, onde expôs seus *Ninhos* (Figura 31), células atreladas ao conceito de *crelazer*¹³³ e de vivência, do habitar a obra como habitar parte do mundo, incitando um desejo pela junção dicotômica arte-vida.

No primeiro caso, há inclusive um projeto em desenho que antecede tal realização, *The Eden Plan* (1969)¹³⁴ e que por sua vez também continha em sua constituição, dentre outras propostas ambientais, as células ninhos, que encontravam-se expostas singularmente na exposição do museu americano. As obras desse artista, como muito se sabe, incluindo a experiência dos ninhos, assinala a capacidade de responder às adversidades materiais no Brasil, bem como desvela uma posição marcadamente ativista, igualitária, questionadora e ainda com forte traço anarquista (a saber, seu avô, José Oiticica, foi uma figura referencial na história do anarquismo no Brasil, tendo escrito livros importantes sobre o assunto). Tudo isto representava a potência viva de suas propostas, assim como suas referentes e significativas conceituações. Este artista buscava nas representações singulares da cultura brasileira seu material criativo para levantar questões e problemáticas acerca de seu período.

Ao delegar uma generosa parte escrita a sua produção, tecendo textos intelectuais únicos, anotações, esboços, catalogações e reflexões geradas a partir e através de sua produção, numa multiplicidade de causas e efeitos, o artista pontuava um entendimento claro do que se queria com suas propostas. Destacamos aqui o conceito que intitulou *crelazer*, a partir do pensamento do ócio enquanto forma de produção artística:

¹³³ O artista pontua em seus escritos que a noção de *crelazer* está atrelada diretamente ao lazer usado como ativante não-repressivo, atividade de inventar. Isto seria o que Oiticica chama de *lazer creador*, ou *crelazer*.

¹³⁴ Cf. OITICICA, Hélio. **The Eden Plan**. Desenho de projeto concebido para a exposição Whitechapel Experience. Galeria de Arte Whitechapel. Londres, 1969. Projeto Hélio Oiticica, Documento nº 2083/69, p. 35.

[...] eu inventei um negócio chamado Crelazer, eu queria transformar o dia todo, inclusive o lazer e a preguiça, numa coisa assim de estado permanentemente inventivo. Por isso comecei a transformar o lugar que eu moro, o ideal era esse, morar na própria obra.¹³⁵

Viver a obra, habitá-la e ser parte física dela, como almejava Oiticica. Isto certamente também interessava Viola em muitos de seus trabalhos feitos ainda em fita de vídeo, onde se representa em primeira pessoa em autorretratos contundentes e reflexivos que indagam o sentido de sua presença no mundo.

Esta forma de libertação posta no *crelazer*, associada a inatividade, pode ser entendida como um atitude máxima não-repressiva dentro da totalidade repressiva existencial, da urgência da vida urbana capitalista. Um estado de oposição àquele vivido pelo homem comum obrigado a operar nas exigências das tarefas diárias.

Oiticica ainda sentencia uma frase, pronunciada por Yoko Ono em um de seus escritos, que exhibe algo próximo da operação lógica duchampiana. “Criar não é a tarefa do artista. Sua tarefa é a de mudar o valor das coisas.”¹³⁶ Ao dizer que se pretende operar na alteração dos valores instituídos, o artista propõe subverter os significados instaurados as coisas mesmas para entendimentos outros, rumo a interpretações não previstas; uma possibilidade de revalidação e reordenação dos objetos presentes em seu mundo circundante. Alterar a constituição interna de um objeto também incita modificá-lo de modo estrutural e físico, ao fazer vê-lo de um modo outro, numa lógica outra.

A reviravolta e a *liberdade experimental* refletidas nas obras do carioca enfatizam uma atitude *outré* aos princípios formalistas. Nesse sentido, valorizam a alteração do *lugar* da obra de arte, assim como a apropriação da cultura de massa em um envolvimento com sua imagística e sua materialidade.

Dessa posição, de uma arte cuja extensão se expande para fora de seu contexto autorreferente, dois pontos são de interesse de Dominique Gonzalez-Foerster, artista francesa que vive entre Rio de Janeiro-Brasil e Paris-França, e que pode-se dizer, tem suas implicações nos legados de trabalhos atuantes desse recente passado tanto nacional quanto internacional.

¹³⁵ OITICICA, Hélio apud FAVARETTO, Celso Fernando. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992, p. 194.

¹³⁶ ONO, Yoko apud OITICICA, Hélio. **Leork**, 1972. Programa Hélio Oiticica, Documento nº 0212/72.

O primeiro, a saber, é o interesse por esse *clima experimental*¹³⁷ ressonante do século XX, seguido da vontade de um trabalho que “...se situa nessa história da ideia que exposição sempre tem que ser um dispositivo experimental.”¹³⁸

O segundo, por sua vez, pode ser entendido como um desdobramento da relação conquistada pelos modern(ism)os, a dicotomia *arte-vida*, a qual perpassa a produção dessa artista de modo a tornar-se ponto rumo a uma posição entre a autobiografia e a biografia dos outros.

Assim temos uma série de exposições de espaços privativos em alguns de seus trabalhos a partir do ano de 1988, que se desdobram fragmentariamente até a atualidade. Este fato pode ser visto de modo mais intenso nos anos 90, nos *ambientes-exibições, exempli gratia, Nos années 70 (chambre)* (1992) (Figura 32), um espaço o qual Gonzalez-Foerster busca a recriação do quarto de sua mãe dos anos 1970, valendo-se de objetos afetivos como um tapete indiano e fotografias coladas diretamente na parede do espaço, onde outrossim uma cama está posta no chão, além dos trabalhos *Et La Chambre Orange* (1992) (Figura 33), *R.W.F. (Rainer Werner Fassbinder)* (1993) (Figura 34) e *Une Chambre en Ville* (1996) (Figura 35).

Esses espaços concebidos pela artista, remontagens realizadas a partir de memórias, relações afetivas e flertes com a cultura, tencionam sua produção rumo a uma lógica que transita entre realidade e ficção, e, em alguns casos específicos, com aporte de uma volta ao passado. É por isto que, nessa época, esses ambientes chocavam a crítica por serem *demasiado íntimos* ou *demasiado atmosféricos*, mas que, ao mesmo tempo, colocavam em questão *problemáticas sociais mais candentes* através da materialidade dos objetos presentes na organização espacial.

Em *Et La Chambre Orange* (1992), vemos um ambiente que se guia por seus interesses cromáticos. Não só a cama desfeita é laranja, como os móveis, a

¹³⁷ Termo utilizado por Pablo León de La Barra no texto da exposição **Temporama**, realizada por Dominique Gonzalez-Foerster no MAM-RJ, 2015.

¹³⁸ GONZALEZ-FOERSTER, Dominique. **Temporama**. Entrevista entre a artista e o curador Pablo León de La Barra para a exposição *Temporada*, MAM-RJ, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pjm-_EF0c8w>. Acesso realizado em: 8 de dezembro de 2015 às 02h31min.

moldura do espelho, os dois abajures, a iluminação que deles emana¹³⁹, as mesas de cabeceira em que estão sustentados, as cortinas de uma ducha instalada num canto e uma das paredes do espaço próximo a ela. O conectivo *Et* presente no título traz um dado de que este pode ser um de muitos. Nesse ano ela produz *Nossos anos 70 (quarto)*; *E O Quarto Laranja*. E é verdade que haveriam outros nos anos seguintes.

Para a artista, esse quarto traz a representação indiciária do ser na cultura moderna. O vazio espacial, que nos remonta as elaborações das estruturas primárias e ainda os desdobramentos daqueles ensinamentos da *pureza das formas* que ensinava, *exempli gratia*, Walter Gropius e Mies Van Der Rohe na Bauhaus, os materiais fabricados pela indústria, o uso da cor num tom meio artificial, sintético — é capaz de criar alusões às luzes das cidades, daqueles convidativos letreiros em neon e dos transbordantes *outdoors* digitais bem representados na *Times Square* e ao redor de outros lugares pelo ansioso mundo capitalista. Tudo parece pulsar uma energia antinaturalista.

E, além, este não nos lembra àqueles ambientes-*showrooms* de lojas de design? Uma Tok&Stok, Ikea, Zara Home, etc, espalhadas pelo globo capitalizado, capaz de nos oferecer um espaço de intimidade montado a nosso gosto? Um desdobramento de um mundo onde buscamos nossa subjetividade em objetos comercializáveis de reprodução em grande escala. Esses materiais modernos, dobradiças do avanço industrial, nos fornece algo de singular e simultaneamente do múltiplo. Um quarto modulado, algo só seu, pessoal, mas também plural. Seria por assim dizer, seu e de todos aqueles que também possuem o dito *poder aquisitivo* para o comprarem. Um mobiliário *prêt-à-porter*. Um quarto cuja estética nos remete a assepsia e àquele futurismo cinemático do filme *2001* de Kubrick.

O embate com o trabalho também nos põe a pensar: a quem pertence esta cama? Quem dorme ou dormiria nela? A instauração da dúvida como lugar de força aliada ao experimentalismo faz urgir os interesses da artista. Seria assim, uma operação sobre o benefício da dúvida, no jogo com a cultura. As formas de produção da indústria e a irônica beleza monocrômica adicionam novos conceitos

¹³⁹ É por isto que a palavra emanar cabe de forma justa a situação. Emanar, do latim, *emanare*, significa exalar, dissipar certo aroma, espalhar em pequenas partes, fluir.

e agenciamentos ao problema da categoria instalação. Nos joga numa perspectiva pós-minimalista da matéria, onde prevalecem a subjetividade, o afeto e a memória da parte habitacional de uma casa qualquer. E de um quarto laranja.

Das noções de íntimo para as de público, Gonzalez-Foerster analisa não apenas as relações domésticas, como também problemáticas de caráter específico. Onde estão os limites entre o que pode ser visto como público e o que se percebe como privado? O quarto e a cama, lugares máximos do conforto e privacidade são exibidos como objetos de percepção pública, criam fricções entre a ausência de seus donos e uma presentificação dos objetos os quais os pertencem, exibindo assim índices de suas próprias vidas íntimas, suas personalidades, gostos e interesses pessoais.

R.W.F. (Rainer Werner Fassbinder) (1993) é outro desses exemplos. Aqui, tudo vibra numa tonalidade marrom. A artista revela ao público uma curiosidade. Uma reconstituição do suposto quarto do célebre cineasta alemão. A imagem do espaço íntimo de alguém que produz imagens em movimento para o público.

De fato, não se tratava apenas de um quarto, mas de um apartamento. Conheci cedo a obra de Fassbinder, porque a minha mãe é alemã e vi "Lili Marleen" (1980) e outros filmes do realizador quando eles estrearam. Recordo-me de um Verão em que os revi e percebi que a relação do cineasta com o espaço, sobretudo a maneira como ele usa os interiores, se situa nos limites do teatro, logo no modo de expor. Descobri também, numa biografia, uma descrição que Fassbinder faz do seu apartamento, sobretudo de um quarto castanho com espelhos à altura do seu sexo. Então disse: "Pode falar-se de Fassbinder através de uma mostra." O apartamento foi feito em Colônia, num imóvel vazio, que nunca tinha sido utilizado para exposições; em cada quarto existiam elementos que faziam referência quer aos seus filmes, quer a um lugar que ele próprio havia habitado. Ademais, Fassbinder não é apenas um cineasta: nele, e é essa espécie de mistura que me interessa, coexistem o artificial e o pulsional. Ao mesmo tempo, as suas obras são "performances" - ele realizava os filmes rapidamente.¹⁴⁰ (tradução nossa).

Recriado através de um relato fornecido pelo próprio diretor ao escritor Robert Katz para seu livro *Love is Colder Than Death: The Life and Times of Rainer Werner Fassbinder* (1987), o espaço tenciona as formas de ficção e verdade que se podem conter uma descrição.

¹⁴⁰ Entrevista concedida pela artista ao jornal português *Público*. Cf. GONZALEZ-FOERSTER, Dominique. Entrevista concedida a Óscar Faria. **Um parque de evasão**, 13 de julho de 2002. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2002/07/13/jornal/um-parque-de-evasao-172679>>. Acesso realizado em: 17 de fevereiro de 2018 as 16h56min.

A artista ainda argui que muitos desses quartos podem ser vistos como imagens. Este, em específico, é o fragmento que restou de uma individual concebida para a *Galeria Schipper & Krome* em 1993, onde um apartamento inteiro localizado na cidade de Colônia na Alemanha foi transformado, como a construção de um *set* de filmagem, evocando uma prática comum do próprio Fassbinder de transformar seu próprio apartamento em uma locação para seus filmes, causando uma fusão do uso de seu espaço privado com seu trabalho cinematográfico. Um rompimento abrupto do limite entre seu lado pessoal e profissional. O título, *R.W.F.*, por sua vez, refere-se a uma placa de identificação que o diretor tinha próxima a campainha da porta de entrada de sua moradia.

Ao evocar atmosferas e emoções com o uso de poucos elementos, através da cor, da funcionalidade dos objetos, do mobiliário, de ornamentos e/ou algum dado imagético — como fotografias pequenas e médias presas diretamente na parede —, Dominique Gonzalez-Foerster convoca o público para *invadir* um espaço privado, mesmo com supostas características ficcionais que adiciona.

Nos années 70 (chambre) pode ser percebido, por sua vez, como um retrato *desfocado* da mãe de Gonzalez-Foerster, *retrato-ausente*, *retrato-cristal*, solidificado na memória como uma peça imersa no centro de um bloco de gelo. É interessante pensar que, em muitas de suas produções, Gonzalez-Foerster lida com relações de afetividade e memórias de períodos de sua vida. A partir disso, realiza uma *démarche* para por esses recortes contingenciais como ideais de seus trabalhos, como quando explora suas lembranças de medo e segurança vividas na infância. De suas pesquisas em que a memorialística se faz importante, as ambientações são ponto de forte destaque.

A exploração do espaço e do tempo ordinários da cidade tem em *Une Chambre En Ville* (1996) uma força de destaque. Uma pilha de jornais, um telefone, uma minitelevisão, um radio relógio com alarme e um sistema de iluminação que emite luzes com gradações que mudam de azul para vermelho e depois ao laranja. Desta vez não há uma cama, esses são os elementos totais que compõem o cenário do quarto. Por conseguinte, esses objetos são instalados nos cantos do espaço, cada um distante do outro. A iluminação potencializa um jogo essencial com a ideia de viver na cidade, atua num flerte de invasão das luzes do espaço urbano, de modo abrupto, na privacidade.

Horas de luzes e informações ou, a inserção da cidade em uma sala. O adentramento do espaço público no privado. Esta espacialidade, em sua totalidade urbana, também traz a consciência autobiográfica de um ambiente flutuante habitado pela entrada de informações sob a forma de som, luz e textos. Esses fluxos que emanam espacialmente, atuam como estimulantes sensoriais e revelam ausência e isolamento tanto quanto a informação e o vínculo com a cidade. O estado de pulsação da cor, essencialmente noturna, é similar aos atravessamentos das cenas feitas por Bill Viola na sua estada japonesa em *Hatsu-Yume*. A conexão com o mundo exterior, despontada pela luz e os objetos, fazem do espaço uma espécie de paisagem urbana em miniatura por analogia. Tomam essa presença da produção anti-natural dos elementos construídos para sobrevivência e informação, atualizações de um desejo tecno-sensorial que substitui os objetos e as construções biográficas.¹⁴¹

No centro do lugar, então, a obra não evoca relações nem com passado nem com futuro, ela articula-se no presente de sua recepção, numa dobradiça do fenômeno de estar no mundo. As coisas escolhidas parecem não se adequarem a qualquer fixação do tempo. O jornal, que se quer sempre em seu *devir-atualização*, os constantes processamentos das imagens da tv sempre em movimento, a volátil conversa telefônica e as horas do relógio que não param. Meios digitais, mas também analógicos, que são resistentes o suficiente para prostrarem qualquer tipo de solidez que não seja de um robusto agora de degelos. O tempo, as horas e a passagem, aqui materializados, atuam como signos e símbolos de movimentos possíveis e quaisquer nas cidades. Ao vê-los juntos, nesta configuração com traços minimalistas, somos capazes de reestruturar nossas ideias sobre público e privado. Como que se o espaço urbano levasse um soco em seu cerne. Aqui, nada é, tudo está. E o está num núcleo meio oco, de constante movimento, que se quer em urgente territorialização e desterritorialização para acontecer.

Assim, ao converter paisagem externa em interna, num jogo ao psicológico e o fenomênico, as obras convocam o corpo na presença mesma de se estar nelas. Em seu prazer estético e contemplativo, mas também, certamente crítico.

¹⁴¹ Cf. LAVIGNE, Emma. **Dominique Gonzalez-Foerster: 1887-2058**. Londres; Nova York: Prestel, 2016.

Gonzalez-Foerster nos insere numa *estética da arquitetura do sonho*, onde as coisas surgem meio vagas, dúbias, à sua escassez. No que restou. No que deu para fazer e ser em matéria de aparição mnemônica.

Uma memória do apenas estar, do lazer criativo e do ócio de se ver tv, conversar ao telefone, ler um jornal ou ver as horas passarem. Não nos lembra o conceito de *crelazer*? Ela inclusive chega a citar Oiticica em algumas de suas produções, de seu interesse pela tropicalização, ou na potência criativa do lazer. Em *TH.2058*, sua proposta para o Hall das Turbinas (Turbine Hall) da TATE, ela retoma o artista tropical ao instalar um conjunto de beliches no espaço, numa clara alusão as células-ninho e o conceito de *crelazer*. A artista comenta que, inicialmente almejava reproduzir *O Grande Núcleo* (1960) em tamanho ampliado, junto com as outras seis esculturas agigantadas que faziam parte da proposta, mas depois de perceber que não faria muito sentido no espaço, rememorou as células que marcaram o momento internacional do criador dos parangolés.

No catálogo da exposição, a artista conta que, ao ser convidada para realizar o trabalho, perguntou-se, primeiramente, o que estaria faltando no espaço do Turbine Hall. Em seguida, indagou-se o que Oiticica projetaria para o espaço, se estivesse em seu lugar. A ideia que lhe surgiu foi projetar um *Grande núcleo* (1960) gigante; depois, ela compreendeu que, considerada a dimensão do Turbine Hall, a ampliação em 25% não aumentaria a obra suficientemente. Assim, Gonzalez-Foerster apropriou-se do amarelo do *Grande núcleo* – e da forma circular de montagem – para compor os beliches.¹⁴²

Talvez Viola, deitado na cama, ao nos oferecer a visão máxima de sua intimidade em *Angel's Gate* fizesse perguntas similares àquelas propostas por Gonzalez-Foerster em suas ambientações meio cinemáticas. O espaço do íntimo, agora delegado ao público, assemelha-se conceitualmente as *démarches* do artista californiano.



Páginas 119 a 122

Figuras 28 a 31

Bill Viola

***Angel's Gate*, 1989.**

Frames de vídeo.

Vídeo [cor – som estéreo]. 4' 50".

Fonte: Acervo do autor.

¹⁴² PATO, Ana. **Literatura expandida: arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster**. São Paulo: Edições Sesc SP: Associação Cultural Videobrasil, 2012, p. 113.







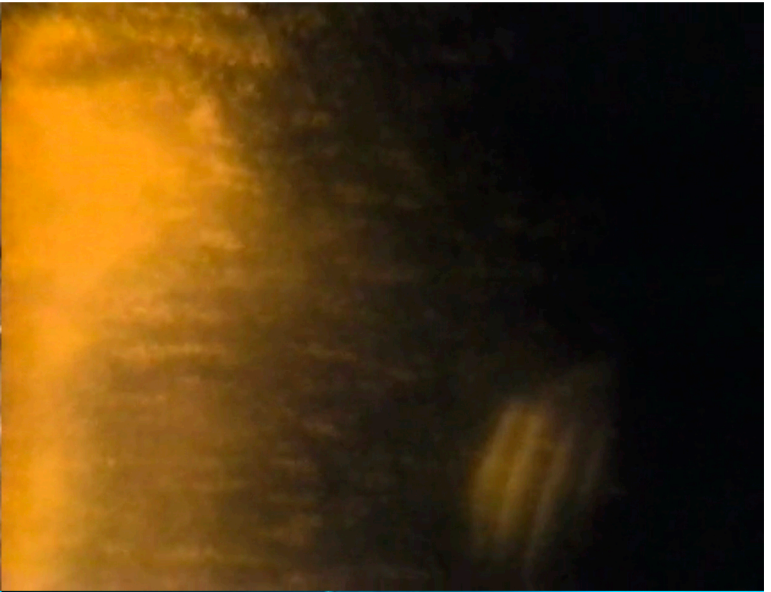




Figura 31
Hélio Oiticica
Ninhos, 1970.

Ambiente feito com células ninhos. 30m².
Fonte: Galeria Nara Roesler – São Paulo.



Figura 32

Dominique Gonzalez-Foerster
***Nos années 70 (chambre)*, 1992.**

Ambiente: colchão de espuma de casal, tecido rosa, almofada violeta, pulseiras indianas, lâmpada Boalum, tecido com motivos indianos, 8 fotografias e imagens diversas pregadas na parede, tapete, parede pintada de violeta. Dimensões mínima: 400 x 400cm.

Vista da Exposição: Dominique Gonzalez-Foerster. 1887–2058, Centre Pompidou, 2015.

Fonte: Brochura publicada por Galeria. Cf. **Dominique Gonzalez-Foerster: Introduction**. Berlim: Esther Schipper, [s.d.], pp. 7-8.



Figura 33

Dominique Gonzalez-Foerster
Et La Chambre Orange, 1992.

Ambiente: uma parede pintada de laranja, duas pequenas mesas de cabeceira, dois pequenos abajures laranjas, um grande espelho, uma cama de casal e roupas de cama laranjas, ducha com cortinas e um aquecedor opcional pintado de laranja. Dimensões: 20 m².

Fonte: Brochura publicada por Galeria. Cf. **Dominique Gonzalez-Foerster: Séances Biographiques, 3E Session**. Berlim: Esther Schipper, [s.d.], p. 15.
Coleção FRAC Nord-Pas de Calais.



Figura 34

Dominique Gonzalez-Foerster

R.W.F., 1993.

Ambiente: Fotocópia de uma fotografia de Rainer Werner Fassbinder (29,7 x 42cm), cama de casal com dois pés, almofada, colcha de veludo marrom, puff coberto com veludo marrom, cadeira marrom, tira adesiva reflexiva prateada (efeito espelho), carpete marrom, paredes pintadas de marrom e iluminação neon. Dimensões: 300 x 400cm (12 m²). Edição: Única.

Vista da Exposição: Dominique Gonzalez-Foerster. 1887–2058, Centre Pompidou, 2015.

Fonte: Brochura publicada por Galeria. Cf. **Dominique Gonzalez-Foerster: Chambres**. Berlim: Esther Schipper, [s.d.].



Figura 35

Dominique Gonzalez-Foerster
***Une Chambre Em Ville*, 1996.**

Ambiente: Pilhas de jornais, telefone, minitelevisão, rádio relógio com alarme, sistema de iluminação que emite luz com gradações azul, vermelho e laranja. Dimensões: 380 x 500 x 380cm.

Vista da Exposição: Dominique Gonzalez-Foerster. 1987–2058, Centre Pompidou, 2015.

Fonte: Brochura publicada por Galeria. Cf. **Dominique Gonzalez-Foerster: Introduction**. Berlim: Esther Schipper, [s.d.], pp. 17-21.



Da ordem temporal: meditação, tempo dilatado, anacronismos

Na forma de que o cinema imprime o tempo? Digamos que na forma de evento concreto. E um evento concreto pode ser constituído por um acontecimento, uma pessoa que se move ou qualquer objeto material; além disso, o objeto pode ser apresentado como imóvel e estático, contanto que essa imobilidade exista no curso real do tempo.

TARKOVSKI, Andrei (1932-1986)¹⁴³

A memória subjetiva marcante de seu filho nascendo em *The Nantes Triptych*, confrontado ao lado oposto do registro de sua mãe no leito de morte, são dois exemplos imagéticos de cenas traumáticas. No tríptico elas se apresentam conectadas pela imagem central do limbo. Uma cena onde vemos um corpo que, ou mergulha por livre e espontânea vontade ou é jogado por outrem numa imensidão preto-azulada de fundo infinito. Um corpo que flutua numa temporalidade dilatada, como algo da ordem do onírico, numa meditação limítrofe entre vida e morte.

Um coração batendo, aberto em dois, como as páginas de um livro, em pleno hospital, ou um olho em situação similar, preso por equipamentos cirúrgicos, no ato de uma operação médica em *Anthem* (1983).

Um pássaro rompendo dificultosamente a casca de um ovo e uma coruja a encarar a lente da câmera de modo estático em *I Do Not Know What It Is I Am Like* (1986); são cenas de uma beleza outra. Impactantes.

São imagem de uma ordem traumática. Se perfazem enquanto fenômenos potencialmente marcantes. Te assustam para então te confortar na realidade plena. São o tratamento para problemas de ordem interna como o medo, ou a superação dele, a repulsa, ou a superação dela, o nojo, ou a superação dele. E por serem cruas, elas são o que são. Fincam bandeira no campo do real, mas também o ultrapassam, são subvertidas enquanto energia pulsante sobre a forma da presença e a existência das entidades internas que nos habitam.

Assim, diante do confronto, ou do desconforto, a imagem de si mesmo na cama em *Angel's Gate* estaria pareada a estas e tantas outras existentes em seus trabalhos. Viola opera contrastes entre o brutal e o visceral, mas também entre o

¹⁴³ TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 71.

sensível e o delicado. Vai do singular ao universal ao explorar e provocar nos partícipes de suas obras uma convocação outra na experiência ativa.

O disparar de sensações e emoções internas, concatenadas por seus vídeos, nos afetam no dentro. No dentro do dentro. Além da pele e do corpo. Na imaterialidade da alma. No lugar o qual a mão não alcança.

Não seria diferente sua obsessão pela demarcação da paisagem em *Ancient of Days* (1979-1981), uma obra que integra um conjunto convertido em coleção, de título *The Reflecting Pool – Collected Work* (1977-1980). Reunidos por sua equivalência conceitual de exploração do espaço e do tempo, o nascimento e a morte, a meditação e a auto representação, este conglomerado contém as produções *The Reflecting Pool* (1977-1979); *Moonblod* (1977-1979); *Silent Life* (1979); *Ancient of Days* (1979-1981) e *Vegetable Memory* (1978-1980).

São trânsitos que refletem as problemáticas de seu período. Para Raymond Bellour, em seu *Entre-imagens*, a imagem videográfica em contexto geral atua num espaço entre, na interseção das coisas que valoram seu sentido:

[...] a grande força do vídeo foi, é e será a de ter operado *passagens*. O vídeo é antes de mais nada um atravessador. Passagens (com relação ao que me interessa) aos dois grandes níveis de experiência que evoquei: entre móvel e imóvel, entre a analogia fotográfica e o que a transforma.¹⁴⁴

Por isto, o vídeo está usualmente atrelado a prefixos e/ou sufixos, servindo de ponte para sua forma, meio funâmbula. A câmera de vídeo, a videoarte, o videoclipe, a videodança, a videoperformance, a videoinstalação, o videocassete, a fita de vídeo, etc, mostram uma dobradiça do contexto de operação por suas passagens. Dependendo para existir, o significado da forma nunca pode ser lido enquanto fixo, mas sempre contextualizado na cadeia de relações a que faz parte.

Na sua lógica entre-imagens, Bellour ainda aponta uma relação entre fotografia, vídeo e cinema, que defenderá enquanto um campo dúbio que se perfaz:

Flutuando entre dois fotogramas, assim como entre duas telas, entre duas espessuras de matéria, assim como entre duas velocidades, ele é pouco localizável: é a variação e a própria dispersão.¹⁴⁵

¹⁴⁴ BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens: Foto, cinema, vídeo**. Campinas: Papyrus, 1997, p. 14.

¹⁴⁵ Idem, ibidem, p. 15.

Ele estuda as relações e diferenças entre essas formas de produção de subjetividade no mundo contemporâneo para desvelar, através de suas brechas, a produção de arte que almeja curto-circuitar as convenções pré-estabelecidas.

Ao romper paradigmas e subverter uma suposta pureza das formas, as obras que escolhe para compor sua escrita dão vazão a construções de mundo mais ampliadas e menos herméticas. São trabalhos e artistas que se deixam tomar pelas fusões, relações e diferenças entre os postulados constituintes das matérias inerentes a cada meio. Um *entre-imagens* como um *entre-meios*.

O conglomerado de captações que compõem *The Reflecting Pool* (1977-1979) se sustentam de forma vasta na exploração do mundo.

Ancient of Days (1979-1981) age no transito do dia, na investigação da passagem elucidativa das paisagens externas que podem ser convertidas internamente. Na primeira das imagens, Viola rebobina o tempo. Uma ação que não realiza no campo do real, mas através de uma possibilidade que só cabe a imagem videográfica. Não é possível rebobinar a vida de fato.

É assim que este vídeo começa; num ambiente de terra e numa luz noturna, restos da madeira terminam de queimar numa pequena ponta de fogo. A priori parece ser isto. Mas na verdade logo percebemos que não o é. O fogo aumenta e a noite volta a ser tarde. O mobiliário que queima volta a sua materialidade anterior aos poucos. Desqueima. Renasce. Uma mesa e uma cadeira de madeira. O fogo cessa e o artista aparece. Prega alguns pedaços de madeira na mesa e sob eles coloca um pequeno relógio; na mesma superfície do espaço planar surgem próximos um pires, uma xícara e um bule. A cena tem um corte abrupto.

Agora vemos em ângulo aberto um grande obelisco. Numa montagem por justaposição, a paisagem de seu entorno vai se alterando. Passa o dia, as pessoas e um conglomerado de nuvens por detrás do monumento público. Ao cair da noite a imagem se encerra.

Do parapeito de uma janela, a câmera realiza um movimento de 180°, começando pela paisagem de seu lado esquerdo, descendo para captar o trânsito de veículos na cidade — aqui há um conglomerado de imagens justapostas de um dia, um conjunto de tempos recortados que se dão a sua unidade pela montagem, a edição, a pós-produção dos registros — e posteriormente subindo

para pegar de ponta a cabeça o lado oposto do horizonte urbano. Inicia-se com o sol nascente e encerra-se com o sol poente. Nesta cena Viola usa um aparelho de CCTV (Closed-Circuit Television)¹⁴⁶ para escanear a 57ª rua, localizada em Manhattan, Nova York.

A imagem do estratovulcão Monte Rainier — a montanha mais alta do estado de Washington, Estados Unidos — é vista em plano aberto. Uma segunda cena de um garoto brincando com pedaços de madeira aparece. No fundo, um conjunto de nuvens ofusca a vista do céu por detrás da floresta. Esta mesma paisagem nublada desaparece, e então vemos novamente a montanha. Aqui, certamente há duas imagens que se convergem de tempos e espaços distintos. Detalhes da edição — por tratar-se de um trabalho dos primórdios da montagem videográfica — revelam isto. No canto superior esquerdo a cartela da imagem está desenquadrada de sua parte inferior. É uma imagem feita por incrustação.

Num momento a paisagem se congela, torna-se alaranjada e, num *zoom-out*, lentamente a vemos num *outdoor* no meio de alguma cidade. A imagem laranja se move, tornando-se uma propaganda pública de *windsurfing* no Hawaii. Ônibus e pessoas aparecem e desaparecem da imagem. Após se afastar, a câmera volta a dar um *zoom-in*, agora em imersão na base do prédio onde o *outdoor* está instalado. Há um amontoado de pessoas na entrada. Aos poucos as luzes naturais vão desaparecendo até se apagarem por completo. Os meios eletrônicos dependentes de energia elétrica continuam acessos. Criam um contraste em meio ao grupo de pessoas vistas em *zoom* na penumbra. A imagem se congela.

Estamos agora na última cena. Num ambiente interno, um quadro no canto esquerdo da imagem apresenta uma outra paisagem nublada. Ali, em constante alternância, ela soa como um conjunto de slides fotográficos, um *time-lapse* capaz de registrar diferentes demarcações de tempo no horizonte. Soa analogamente como uma pintura em movimento. No centro da imagem, um relógio de ponteiro bastante sonoro, como um metrônomo, não cessa de se atualizar. Ao seu lado, no canto direito, há um jarro transparente contendo água e um buquê de flores brancas. Talvez rosas. Elas estão tão vivas quanto abertas. Ou não, pois foram cortadas e retiradas do solo de origem. Assim, também podem ser lidas enquanto

¹⁴⁶ Também conhecido em português como CFTV (Circuito fechado de Televisão).

mortas, mas ainda não de modo visível. O quadro da parede começa a se escurecer quando se tem a fotografia do cair da tarde. O vídeo se encerra em *fade-out* para o preto. Seguem-se os créditos.

O trabalho árduo a que se presta a exploração deste vídeo estrutural é capaz de adentrar a lógica de um eterno retorno, de configurações acerca do cíclico e o circular pela paisagem urbana e campestre. “Zooming e panning de câmera automatizados (repetível) permite que o movimento da câmera seja introduzido durante as sequências de time-lapse.”¹⁴⁷ (tradução nossa).

Segundo Philippe Dubois em seu escrito *Por uma estética da imagem de vídeo*, a incrustação — efeito que Viola usa neste e outros trabalhos — seria algo específico ao funcionamento eletrônico da imagem.

A incrustação consiste, como na figura das janelas, em combinar dois fragmentos de imagem de origem distinta. De qualquer modo, ali onde lidávamos com uma linha de demarcação geométrica e controlada arbitrariamente pelas máquinas sozinhas (sem nenhum vínculo com o conteúdo da representação), a incrustação só conhece, como linha de recorte entre as duas partes, uma fronteira flutuante, móvel ao sabor das variações da cor ou da luz do real: é a linha isolando tudo o que é azul (ou vermelho, ou branco...) na imagem inicial que fará o recorte no corpo eletrônico da imagem-fonte e permitirá assim que elementos de outra imagem venham se embutir ali.¹⁴⁸

Portanto, a incrustação opera a partir do real filmado para inserir uma segunda imagem dentro da primeira, formando uma nova composição que se caminha entre tecnologia e realidade. Ora, não seria esta, também, uma das metáforas presentes nas representações desta fita? Diferentes paisagens se confrontam, entre real e representação, de modo crítico. Trata-se de um modo de fazer concebido pelo “fenômeno formal da escrita eletrônica”.¹⁴⁹ Uma ação pouco possível de se realizar no convencional cinema analógico.

As ideias de Dubois por uma especificidade do meio certamente adicionam nova luz às de Bellour, que no *Entre-imagens* não tratará a matéria videográfica do mesmo modo, mas sim no atravessamento da possibilidade de ver o vídeo de forma mais fluidificada, na convergência com outras áreas, elucidando confluências que tomam entre fotografia e/ou cinema.

¹⁴⁷ VIOLA, Bill; VIOLETTE, Robert (Orgs.). **Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973-1994**. Cambridge: The MIT Press; Londres: Galeria Anthony d'Offay, 1995, p. 76.

¹⁴⁸ DUBOIS, Philippe. **Cinema, video, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp. 82-83.

¹⁴⁹ Idem, ibidem, p. 83.

De fato, em *Ancient of Days* (1979-1981) somos levados a analisar diferentes ritmos da imagem, do tempo e da paisagem. Nos momentos em que Viola opera uma certa estaticidade, ou na sua visão da morte como um *não-movimento*¹⁵⁰, concebe uma relação análoga a da experiência da investigação esticada — como quem testa a resistência de um elástico — das ações e do tempo comum. As flores brancas na cena final, dentro do jarro com água, parecem simultaneamente tão vivas quanto mortas, dependendo do modo como a percebemos.

Os momentos de estaticidade, a obsessiva refotografia do tempo que atravessa a paisagem, o *slow motion* e o retrocesso — esta ação de rebobinar a cena, que foi possível de ser feita com facilidade no período da fita de vídeo — criam elos entre o campo da fotografia. daquelas obsessivas experiências, *exempli gratia*, de Muybridge na investigação do movimento e suas formas atuantes no espaço-tempo às miudezas. Portanto, o marco da passagem por este vídeo é um ponto de destaque, uma força que Viola opera para esculpir no espaço e no tempo distintas questões sobre a agoridade.

John G. Hanhardt também acredita nesse elo, ao comentar a seguinte sentença sobre a cena do salto que se congela no vídeo que dá título a coleção, o histórico *The Reflecting Pool* (1977-1979):

Nós olhamos através de uma piscina, onde o artista emerge da vegetação para ficar na beira da água. De repente, Viola salta e, com um grito, abraça suas pernas em direção a seu peito numa posição fetal. Nesse momento, a visível diferença entre vídeo e fotografia ou imagem fílmica é duplamente destacada e explorada por Viola. As precedentes sequências de fotos do fotógrafo inglês Eadweard Muybridge, capazes de esmiuçar a locomoção de animais e seres humanos, são colocadas contra o fundo de uma grade de medidas¹⁵¹ e fornecem uma sequência empírica e precisa de pontos congelados no tempo.¹⁵² (tradução nossa).

Viola converge novamente imagens de tempos distintos neste momento, ao fazer com que seu autorretrato congelado no tempo e no espaço videográfico vá se apagando aos poucos, ao passo de que na superfície reflexiva da piscina, vemos retratos outros de pessoas que não estão ali. Um inteligente jogo entre um

¹⁵⁰ VIOLA, Bill; VIOLETTE, Robert (Orgs.). **Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973-1994**. Cambridge: The MIT Press; Londres: Galeria Anthony d'Offay, 1995, p. 77.

¹⁵¹ N.T.: No original (em inglês): O autor usa o termo *measured-grid background*.

¹⁵² VIOLA, Bill apud HANHARDT, John G. PEROV, Kira (Org.) **Bill Viola**. Londres: Thames & Hudson, 2015, p. 73.

espelho capaz de refletir imagens de apenas um lado. Novamente temos a água como elemento basilar em confrontação com a paisagem naturalista. Uma convergência entre a representação e seu meio digital, que juntos compõem a sua totalidade.

Talvez, a imagem de um espelho-fantasmático desvele uma espécie de interpretação de jogos ilusórios entre imagens que se apagam, sons e pessoas que ou não vemos ou visualizamos apenas por índices e reflexos. Quando confrontadas, essas cenas distintas, agora juntas, criam um corpo, nos jogam a um mundo onírico pertencente a ordem imagética.

Viola torna-se um borrão no meio da imagem eletrônica. Vai aos poucos se apagando enquanto redirecionamos o olhar para oscilações e pessoas na superfície da água. Por fim, ele ressurgue nu, de costas, na borda da piscina. No centro da imagem. Se levanta, enxuga seu rosto com as mãos e caminha em direção a floresta de onde veio, anteriormente, vestido.

Tanto aqui como em *Ancient of Days* (1979-1981), a exploração do tempo é primordial; diferentes formas de lidar com ele emergem como elo de pesquisa artística. Uma incessante busca entre o real e transreal. Entre realidade e ficção. Dentro do campo a que se propõe, tal vídeo também se enquadra pela exploração cíclica do tempo.

A saber, numa nota técnica da obra, a que o artista intitula “Ciclos Cosmológicos e Simetria Temporal”¹⁵³, a explanação da divisão da peça em seções e a construção estrutural de diferentes formas de exploração do tempo, juntamente com o uso de artifícios combinados inerentes ao meio eletrônico, destacam estas preocupações.

Simetria temporal—o zoom in pode ser combinado com o zoom out reverso para produzir um longo zoom no qual o tempo inverte-se no curso. Uma panorâmica E→D pode ser combinada com um panorâmica D→E reversa para produzir uma longa panorâmica na qual o tempo inverte-se no curso.”¹⁵⁴ (tradução nossa).

¹⁵³ VIOLA, Bill; VIOLETTE, Robert (Orgs.). **Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973-1994**. Cambridge: The MIT Press; Londres: Galeria Anthony d'Offay, 1995, p. 76.

¹⁵⁴ Idem, Ibidem, opus citatum.

Pela exploração e desenvolvimento das transformações simbólicas de paisagens naturais e urbanas e nas laborações entre diferentes espaços e tempos é que o vídeo apresenta um forte potencial investigativo do mundo.

Destarte, as precisas anotações matemáticas de *Ancient of Days* desvelam um estudo de códigos do tempo, que são aplicados para construir ilustrações de simetria temporal e dualismos. Ao vermos, na extensão da imagem, a presença da conversão de um movimento internalizante da meditação para seu reflexo exterior, o macro mundo e a existência do micro, percebemos que os estados de consciência e concentração exibem um foco e uma dilatação do tempo comum para o tempo zen, no torpor das profundezas mentais. Uma temporalidade lenta, que se traduz anacrônica à urgência contemporânea.

Anos mais tarde, em *Stations* (1994), Viola irá elaborar uma meditação outra, pontuando uma continuidade já desbastada na cena central de *The Nantes Triptych* acerca do tempo. Na instalação, cinco telas postas na vertical exibem cinco corpos nus submergindo de cabeça para baixo dentro d'água (seria isto, ou sua inversão quando vista do piso).

No chão, frente as mesmas telas, placas de granito preto polidas com tamanha precisão criam uma espécie de reflexo das imagens em movimento. Sua dimensão é equivalente à das telas. No granito, os corpos projetados parecem estar imersos em um líquido negro.

O ambiente ao redor é tão obscuro quando a infinitude da água em que se inserem esses corpos. Os sons, como que oscilações e murmúrios, duplicam o obscuro. Aludem a certas sonoridades presentes no interior do corpo, como a batida do coração, o movimento de um alimento pelo estômago, a vibração do intestino, a circulação do ar pelo pulmão. Tudo vibra potência de vida.

Ademais, aqui, a escala é o seu equivalente humano. Os movimentos contínuos — o nascimento, a morte, o renascimento — informam algo de um eterno retorno. Sem fim nem começo, mas no meio. No *Espaço entre os dentes*. Se os corpos foram jogados ou se a imersão é intencional, pouco parece importar no resultado final obtido.

Sobre a videoinstalação em contexto geral, sua relação com a arquitetura e a presença do corpo físico que se requer no espaço para que aconteça a sua plenitude, Raymond Bellour argui:

No vídeo-arte, a videoinstalação é o único espaço que escapa à difusão televisiva e que pertence à galeria e ao museu. É também o lugar por excelência de um misto de experiência no qual se encarna esse novo corpo da imagem prescrito pelas transformações que vivemos. O espectador da instalação é um passeante, muito mais sensível às passagens entre as imagens, tanto que às vezes seu próprio corpo passa dentro da imagem, e circula entre as imagens.¹⁵⁵

Ou seja, o espaço da instalação convoca nosso corpo. *Stations* é um belo exemplo para elucidar a lógica de que o corpo pode atravessar a imagem, adentrando a obra e misturando-se a ela. As pedras de granito preto postas no chão refletem não apenas a imagem das telas, mas a de quem passa entre elas. No momento do encontro da tela-total, somos capazes de vermos a si próprios. Uma ação sempre em movimento, tanto do corpo do partícipe quanto o videográfico. Certamente um instigante trânsito.

Stations trata-se de uma produção na esteira de elaborações advindas do final dos anos de 1980, onde o corpo humano é estudado pelo artista de uma outra forma. Neste exemplo, a corporeidade se mantém:

“[...] numa tensão subjetiva do slow motion. Eles são projetados de cabeça para baixo e podem ser vistos na superfície polida da pedra abaixo. Sons subaquáticos são ouvidos próximos de cada tela. As imagens passam continuamente e em intervalos variantes os corpos parecem lentamente estarem em deriva da moldura, eventualmente deixando a sala escura e silenciosa. De repente, as figuras mergulham na água numa explosão de luz e turbulência. Gradualmente, a turbulência subsidie quando eles novamente caminham-se vagarosamente para a deriva até os ciclos se repetirem. Não há um único ângulo de visão para a peça, os espectadores são livres para entrar e se mover pelo espaço à vontade.”¹⁵⁶ (tradução nossa).

Assim, as inserções de problemas na ordem temporal podem ser vistas em diferentes produções de sua carreira, e que quando trabalhadas, visam confluir um tempo outro na superfície da imagem.



Páginas 137 a 139

Figuras 36 a 38

Bill Viola

***Ancient of Days*, 1979-1981.**

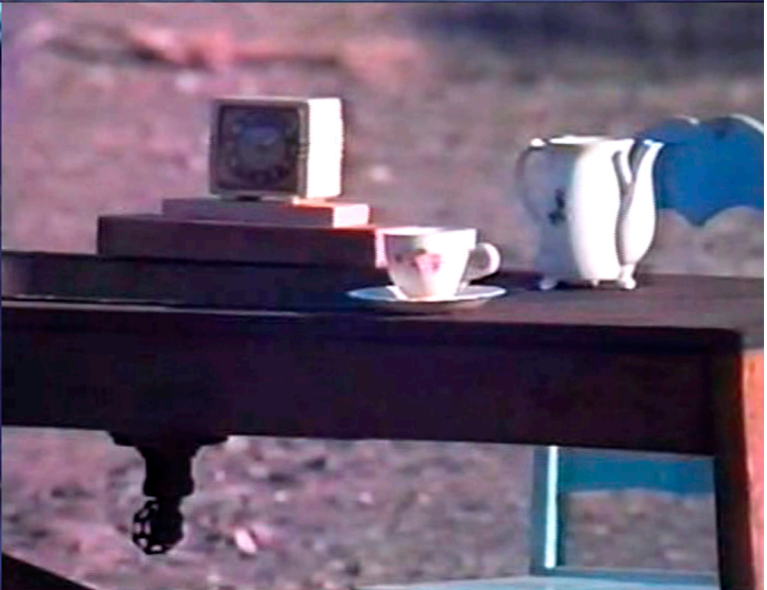
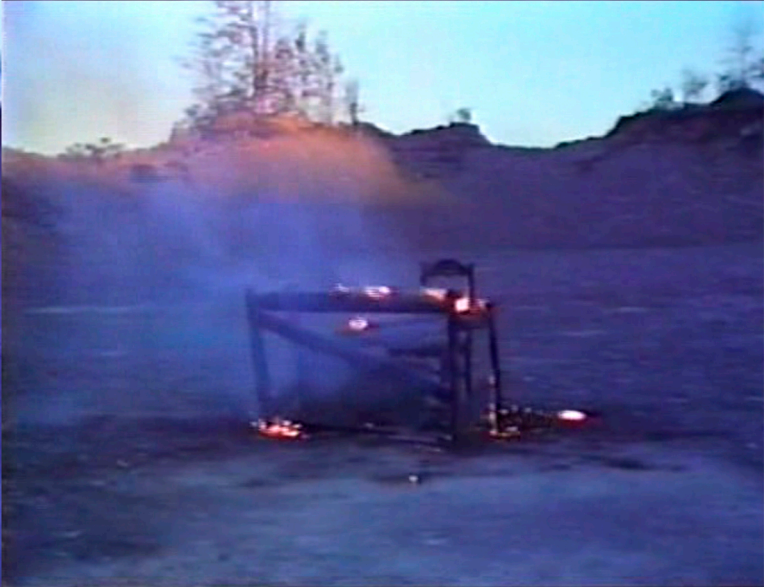
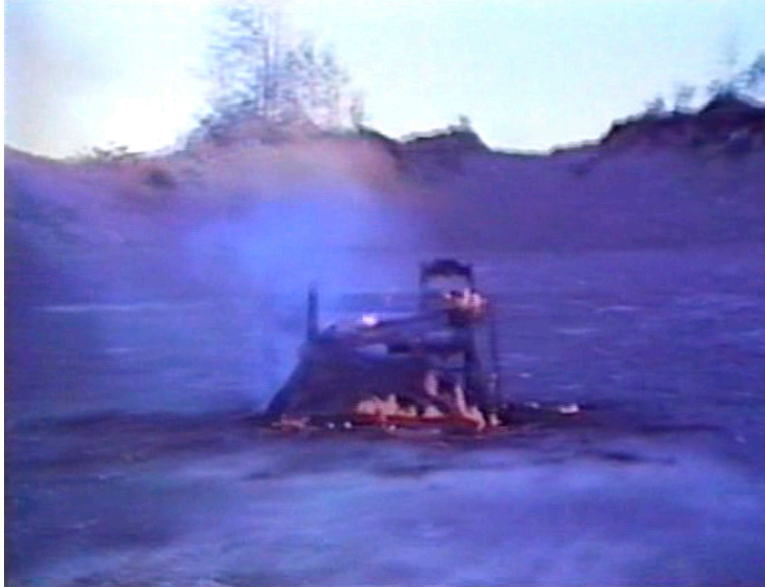
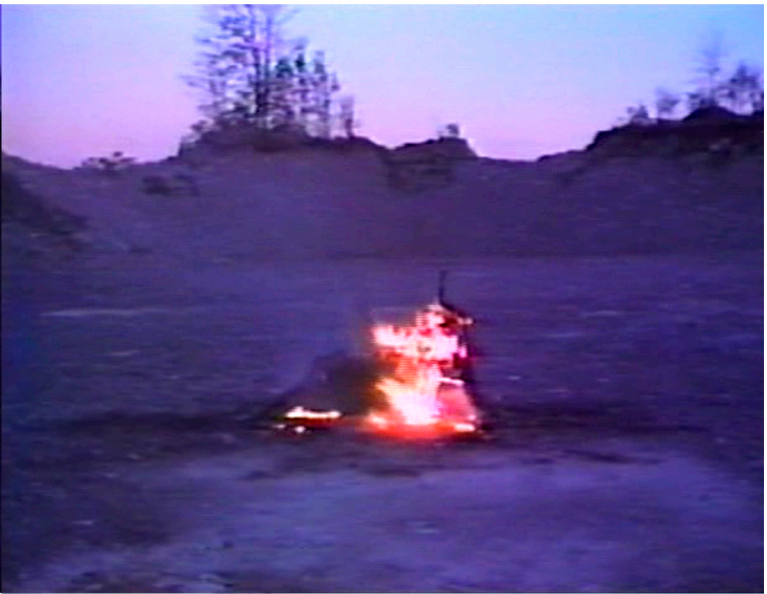
Frames de vídeo.

Vídeo [cor – som estéreo]. 12' 21”.

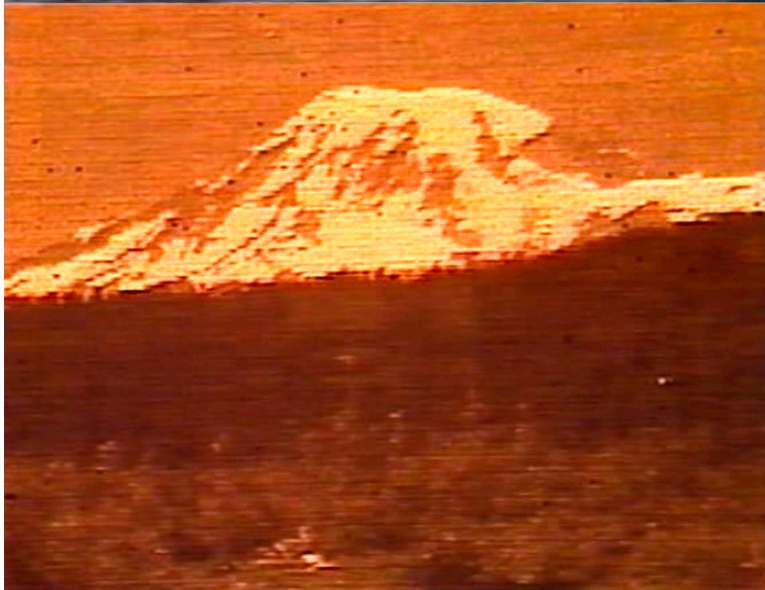
Fonte: Acervo do autor.

¹⁵⁵ BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens: Foto, cinema, vídeo**. Campinas: Papirus, 1997, p. 17.

¹⁵⁶ VIOLA, Bill apud HANHARDT, John G. PEROV, Kira (Org.) **Bill Viola**. Londres: Thames & Hudson, 2015, p. 153.









DAS PERCEPTIVAS PASSAGENS PULSANTES

Bill Viola: mergulhos moleculares em um xamã da imagem

Se eu cheguei a algum lugar e quero voltar, eu tenho que ir, ir de novo na direção do que já foi.
GUIMARÃES, Cao.

Dando seguimento aos mergulhos sobre as obras elucidativas deste filósofo da imagem em movimento, neste capítulo analisaremos três obras específicas de sua carreira.

Almejamos com este recorte o levantamento de problemáticas ressurgentes num outro contexto e implicação, trazendo visadas outras no bojo das experiências espaço-temporais, que tanto convergem quanto alargam os estudos apresentados nas partes anteriores.

São eles *Reasons for Knocking at an Empty House* (1983), *Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat)* (1979) e a obra *Silent Mountain* (2001), parte integrante de sua investigação intitulada *The Passions* (2000-).

Os dois primeiros trabalhos trazem pontuações dualistas sobre o tempo e o espaço, a vida e a morte, a paisagem externa e a paisagem interna. São realizados em períodos próximos — gravados em fita de vídeo —, e se encontram no bojo dos estudos direcionados a um experimentalismo através da câmera.

Já a última das obras comentadas aborda um envolvimento com os estudos do historiador alemão Aby Warburg, especificamente seus trabalhos sobre as imagens e alguns conceitos pontuais. Após uma introdutória argumentação em sua investigação imagética, assimilamos sua ideia de anacronismo — vista no seu projeto inconcluso o qual chamou *Atlas Mnemosyne* — com a conceituação-dispositivo de *The Passions*.

Ao colocar imagens — produzidas pela humanidade em tempos variados, mas com características de representação que se relacionam — em justaposição, paralelas num mesmo plano, Aby Warburg tenciona a construção de seu Atlas.

É *The Passions* que evidenciará decisivamente, em Viola, o ato de traçar e entrelaçar uma estratégia de interpretação do passado, que se serve à maneira warburguiana da potência significativa da imagem da arte, para evocar no espectador a carga espiritual de outras imagens.



Reasons for Knocking at an Empty House

A presente obra se presta a tentativa de permanecer três dias acordado, confinado no andar de cima de um quarto em uma casa vazia. Uma câmera fixa grava dia e noite, o cansaço e a solidão. Trata-se essencialmente de um retrato subjetivo do artista.

“Reasons for knocking...” —Efeito de estados psicológicos na gravação. A privação do sono é usada como um elemento na peça... Sensação de claustrofobia. Todas as captações são em ambiente interno, nenhum exterior, exceto pelas visões das janelas. —Nota, 1979.¹⁵⁷ (tradução nossa).

Nesse sentido, a obra atesta um caráter existencialista. Quando propõe, durante um período, se privar de uma necessidade biológica básica como o sono, tão essencial quanto comer ou ingerir líquido para manter o funcionamento ativo e estável do corpo, Viola explora uma equivalência de uso da própria corporeidade à sua revelia. A radical resistência de sobrevivência no vazio. Um vazio físico de uma casa onde não há nada além dele mesmo e alguns móveis. Certamente ele se faz junto ao mobiliário, investigando sua solidão e a dos próprios objetos. O que se reverbera por fim são estados máximos de experiência na solidão e na tensão que se ampliam no decurso do tempo.

O dia e a noite, que tanto se destacam nos trabalhos do período oitentista desse criador, como o combo *The Reflecting Pool – Collected Work* (1977-1980). Sensações físicas como o cansaço, a angústia e crises psicológicas para manter-se em pé durante o tempo que se propõe vão surgindo com o passar do tempo. É uma operação lógica que se perfaz por seu dispositivo.

Toda estética e conceituação são estruturadas anteriormente, num planejamento que torna-se o ponto de partida para o acontecimento. O fenômeno do ato pode ser lido assim como a execução da peça. Uma comparação possível, que cabe não só aqui como em outras obras, é a de pensar nesse dispositivo-conceitual — a lógica que antecede tal ação — enquanto uma partitura musical.

¹⁵⁷ VIOLA, Bill; VIOLETTE, Robert (Orgs.). **Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973-1994**. Cambridge: The MIT Press; Londres: Galeria Anthony d'Offay, 1995, p. 97.

Uma partitura do vazio e da angústia, estendida, concreta e psicológica.

Certamente distinta, *exempli gratia*, da composição 4'33" (1952) de John Cage (1912-1992). Se Cage descreve sua música enquanto *quatro minutos e trinta e três segundos*, e as reverberações possíveis de se ouvir os sons do espaço para além daqueles que compõem a partitura — mas que acaba tornando-se parte dela — ocorrem no ato de sua execução, Viola fala de um tempo outro. Seguindo seus preceitos de dilatação, em *Reasons...*, quem terá que se dilatar dentro da imagem é ele mesmo, a figura central. Qualquer oscilação que rompa o *grid* serial basilar que estrutura a realização, ou qualquer pequeno movimento que vibre exterior ao conceito, é de suma importância. Eles podem ressaltar e romper tanto a estética quanto o dispositivo.

Se ele dormir a obra acaba, dada por seu fracasso. Se desistir da privação, idem. Por isto o filme opera enquanto um dispositivo, onde o destaque maior está na ideia. Ora, não traria novamente o artista uma relação próxima das elaborações de arte conceitual? Um ponto importante que tangencia os interesses é a proposição, atuante aqui como base elementar.

O artista ainda comenta, acerca da duração, que o decurso do tempo vai tornando-se gradualmente subjetivo. Um estudo no núcleo-total da paisagem interna que se opera através do confinamento. A passagem é em si mesmo angustiante.

A existência pela existência mesma.
Além da espera.

Não há nada para aguardar, exceto viver o próximo momento. Apenas viver. Tempo de isolamento. Os efeitos da duração. Tédio. Fadiga. Desorientação. Ciclos de transtorno. [...] ¹⁵⁸ (tradução nossa).

Reasons... é uma poderosa e austera observação da experiência perceptiva de isolamento de si, sujeita a uma duração prolongada. A saber, as gravações foram feitas em preto e branco com uma câmera estática e revelam uma crônica dos efeitos da implacável passagem do tempo em um indivíduo solitário.

O espaço torna-se gradualmente subjetivo à medida que o corpo se desloca e sai da consciência plena. A duração também não dá uma fácil

¹⁵⁸ VIOLA, Bill; VIOLETTE, Robert (Orgs.). **Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973-1994**. Cambridge: The MIT Press; Londres: Galeria Anthony d'Offay, 1995, p. 97.

passagem no deslocar da matéria e ausência de contato, ela torna-se, ao contrário, cada vez mais brutal no decurso do tempo.

Transformações sutis ocorrem tanto na luz quanto no som, e o uso de uma lente grande-angular é capaz de criar ambiguidades espaciais; distorcem ainda mais a percepção do espectador sobre tempo e espaço, ilusão e realidade. A visão da lente e sua localização, apontando para um canto no fim do cômodo, parecem distorcer uma possível vista clara. Nas cenas que se senta nessa extremidade, Viola aparenta ser menor do que o é, ainda mais quando o comparamos com sua imagem acomodada próxima a câmera, em plano americano. A cadeira também se move. Vemos o artista em diferentes posições e estados. Inquieto. Outrossim, diferentes iluminações entram no espaço. A luz do sol e a luz da lua. O desconforto é visível. Uma angústia visceral que toma a presença do corpo ele mesmo. A tensão aumenta lenta e gradualmente até o fim.

[...] A psicologia do isolamento e a privação do sono aqui são apresentados de duas maneiras: primeiro, a extrema captação por uma lente grande-angular do quarto que nunca muda. Um frame fixo. Um constante container, ambos prisão e segurança. Apenas o movimento da figura e suas manipulações físicas são visíveis enquanto mudanças. Torna-se uma situação de visão claustrofóbica. Segundo—as comuns propriedades alucinatórias do som nestas situações são presentes pelo microfone de lapela—trazem o áudio à proximidade da pessoa na sala, frequentemente em relação à imagem visual, bastante desproporcional e numa oposição de uma situação auditiva normal. Em situações sem dormir, até o tique-taque de um relógio pode parecer ensurdecedor.¹⁵⁹ (tradução nossa).

Assim, a presença, que se perfaz aqui, oscila frequências para além da vivência natural, na mundanidade, na experiência cotidiana do corpo numa casa qualquer. Vemos que, como não há o habitual contato inerente a vida humana, o silêncio é o estado de direito, enquanto a fala é o estado de exceção.

O corpo, para Viola, é um suporte de experimentações que visam determinações na investigação das possibilidades da mídia; segundo Bellour, ele é um *corpo-dispositivo*¹⁶⁰ capaz de oscilar frequências a que se propõe.

Ainda, Raymond Bellour lista cinco razões pelas quais o vídeo se presta numa melhor aventura ao autorretrato em comparação com o cinema. Estas

¹⁵⁹ VIOLA, Bill; VIOLETTE, Robert (Orgs.). **Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973-1994**. Cambridge: The MIT Press; Londres: Galeria Anthony d'Offay, 1995, p. 97.

¹⁶⁰ BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens: Foto, cinema, vídeo**. Campinas: Papyrus, 1997, p. 371.

argumentações podem ser encontradas em seu *Entre-imagens*, na secção IV. *Lógica*, do capítulo *Auto-Retratos*. Ele comenta que juntas, elas operam *passagens* cujo caminhar nos leva ao entendimento mais amplo acerca da presença deste modo de fazer imagem. Analisaremos cada um desses tópicos para melhor compreensão acerca do autorretrato concebido para a câmera de vídeo:

“A primeira é a presença contínua da imagem que está aí, imediata, continuamente, como um duplo real que não se detém. Bill Viola disse como a imagem, quando ele trabalha, já está sempre aí.”¹⁶¹ A captação seria assim uma decisão, um segundo momento que se dá no ato, no *tempo real* e que é capaz de modular um segundo corpo. O retrato é um modo de realização que se dá no confronto. No embate direto entre o indivíduo e a câmera.

A segunda razão, que se decorre da primeira, aponta que “no vídeo o autor tem mais facilidade para inserir seu corpo diretamente na imagem”.¹⁶² Ou seja, devido a acessibilidade de montagem e controle do aparelho, a gravação se torna mais fluida. Uma vez que Bellour tece estas relações no período em que o vídeo ainda era concebido apenas com fita, e o cinema em película, estas pontuações não assimilam a facilidade com que o cinema se apropriou do vídeo para operar em modo digital.¹⁶³ O fato de poder deixar a câmera ligada sem a necessidade de um operador que a manuseie também adensa tal tópico. A imagem-vídeo conecta-se então de modo íntimo a seu próprio retrato, sem testemunhas.

Ademais, a videoarte traz uma relação com o aparelho televisivo. Essencialmente àquelas históricas, como *Reasons for Knocking at an Empty House* (1983). Na *recepção-consumo*, como conceitua Bellour, a TV tem seu destaque, parece-nos esperado que a gravação já traga o aparelho receptor como algo inerente a seu conceito.

A terceira das razões deve-se a própria imagem. Há uma facilidade de editar a própria gravação, ainda que de modo simplório, e simultaneamente sua pós-produção, quando comparada com o cinema de película, é menos complexa. Ela traduz “mais diretamente as impressões do olho (como que além de suas percepções), os movimentos do corpo (como que além de sua superfície), os

¹⁶¹ BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens: Foto, cinema, vídeo**. Campinas: Papyrus, 1997, p. 335.

¹⁶² Idem, ibidem, opus citatum.

¹⁶³ É válido destacar que o livro foi publicado originalmente na França no ano de 1990.

processos do pensamento (como que além de suas racionalizações).”¹⁶⁴ Portanto, as execuções criam um jogo entre a expressão da subjetividade e a objetivação da realidade. Ambas questões que se completam na imagem-total desta mídia tecnológica.

Na quarta pontuação, o destaque situa-se na revelia possibilitada pelo meio em relação a TV enquanto aparato hegemônico de comunicação de massa, que pertence a um sistema midiático solidificado. O autorretrato deturpa e modifica “a retórica clássica por um processo geral de subjetivação, de distorção e de deriva”.¹⁶⁵ A artificialidade do meio cuja base é de ordem eletrônica se relaciona com a lógica do aparelho televisivo para pervertê-lo a interesses próprios. No lugar do excesso de fala, o vídeo pode-se valer do silêncio. Na exaustão do espetáculo a que a vida é convertida pelos jornais, pode-se explorar o vazio. A videoarte opõe-se a forma convencional da televisão enquanto meio soberbo de comunicação para desbastá-la num agenciamento outro. A imagem-vídeo tem força para “perverter a troca, a comunicação e a persuasão, sem deixar de denunciar essa perversão”.¹⁶⁶

Por fim, o teórico pontua algo que nos parece à atualidade já comum; seu olhar visionário da imagem eletrônica e os sistemas informativos pressupunham um impacto equivalente ao do surgimento do livro impresso, na construção de uma versão absoluta e última de um devir memória artificial, que se construiria pacientemente pela antiga retórica.

Certamente, em idos do presente período, os meios digitais sugam uma grande parte de nossas vidas e, de fato, a tomada subjetiva e também egocêntrica a que o autorretrato se presta, encontra-se nos espectros das *selves* feitas por celular — um lugar, por excelência, inerente às relações superficiais que se prestam hoje os habitantes do mundo contemporâneo. Em específico àqueles das grandes cidades. É certo também que muitos artistas se valem desta problemática para conceberem novos significados dentro das significações já existentes.

Viola começa a trabalhar com vídeo nos primórdios do aparelho. Especificamente nos anos de 1970, juntamente com outros realizadores que

¹⁶⁴ BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens: Foto, cinema, vídeo**. Campinas: Papirus, 1997, p. 336.

¹⁶⁵ Idem, *ibidem* opus citatum.

¹⁶⁶ BEAUJOUR, Michel apud BELLOUR, Raymond, *ibidem*, p. 337.

lidam de forma experimental com o aparato, *exempli gratia*, Nam June Paik, Bruce Nauman, Peter Campus, Marcel Odenbach, Valie Export, Vito Acconci, Steina e Woody Vasulka, as experiências do Grupo Fluxus e trabalhos de brasileiros como Anna Bella Geiger, Ivens Olinto Machado, Sônia Andrade, Letícia Parente, etc.

No decorrer do tempo, remodelou suas experiências acerca de si mesmo e sua busca nas explorações subjetivas do mundo. Como um ritual, *Reasons...* se presta a exploração máxima da busca de seu eu interior por um lado brutal. É uma obra que existe em duas versões, vídeo e videoinstalação (Figuras 39 e 40), concebidas com base em uma mesma experiência. A diferença é que, na segunda versão, os deslocamentos do corpo e os incômodos são oferecidos ao espectador de modo mais visceral. Podemos considerar, na segunda experiência, até mesmo uma transposição fenomênica. Como um espelho:

[...] diante da cadeira de inquisição reservada ao espectador que participa ao vivo do som, há um monitor em que Viola aparece, exausto, golpeado por trás a intervalos regulares. O dispositivo é portanto o lugar de um suplício e de uma experiência; é também o instrumento de uma educação e o meio de uma ressurreição.¹⁶⁷

Tal versão instalativa traz algo análogo da experiência-dispositivo a que se propôs o artista — ao convocar o partícipe a sentar numa robusta cadeira onde em sua parte superior há um elemento que suspende um *headfone* pronto para ser posto nos ouvidos. A montagem sugere, na totalidade, uma cena de execução no convocar para sentar-se numa sala vazia. A construção da espacialidade é dramática, apenas a cadeira encontra-se iluminada. Uma luz que, advinda de um ângulo lateral, é capaz de construir uma sombra pungente do assento no piso. Há também um plinto e uma televisão — esta por sua vez instalada à altura do olho de quem encontra-se sentado. Uma experiência diametralmente oposta à de ver TV em casa, naquele modo-descanso, onde podemos estar reclinados, jogados mesmo. O trabalho se dá na contravenção do uso ordinário da TV no cotidiano.

Sendo *em-si-mesmo*, a atualização de sua própria imagem lembra-nos até as explorações de Rembrandt: “o auto-retrato de Viola tem como particularidade o fato de que o trabalho da memória nele elaborado se refere rigorosamente a ele mesmo, produzindo um eterno presente que se constitui.”¹⁶⁸

¹⁶⁷ BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens: Foto, cinema, vídeo**. Campinas: Papirus, 1997, p. 371.

¹⁶⁸ Idem, ibidem, opus citatum.



Figura 39

Bill Viola

***Reasons for Knocking at an Empty House*, 1983.**

Frame de vídeo.

Vídeo [preto & branco – som estéreo]. 19' 12".

Fonte: Coleção ZKM | Zentrum für Kunst und Medien.



Figura 40
Bill Viola

***Reasons for Knocking at an Empty House*, 1982.**

Instalação com vídeo, televisor, cadeira de madeira, headphones, spot de luz e plinto.

Vídeo [colorido – som estéreo]. 62' 00".

Dimensões variáveis.

Fonte: Coleção The Art Institute of Chicago | Instituto de Arte de Chicago.



Chott el-Djerid (A Portrait in light and heat)

Um retrato na luz e no calor, *Chott el-Djerid* é um estudo notável de percepção e transcendência. Viola descreve este *chott*¹⁶⁹ como um imenso lago seco situado no lado tunisiano do deserto do Saara, onde miragens são mais propensas a se formar sob o sol do meio-dia. É como estar no sonho de outra pessoa. *El-Djerid*, em árabe, traduz-se literalmente como *palma de tamareira*. É uma região conhecida em termos econômicos pela produção de tâmaras.

O intenso calor do deserto manipula, dobra e distorce os raios de luz, criando um efeito que causa vibrações na superfície da imagem. Árvores e dunas de areia flutuam no chão, as bordas das montanhas e dos edifícios tornam-se funâmbulas, sem contornos definidos, ondulam e vibram.

O artista ainda contrapõe as miragens desérticas contra imagens dos prados de inverno sombrios, obscuros e vazios de Illinois, Estados Unidos e Saskatchewan, Canadá, onde as condições climáticas opostas induzem uma aura similar de incerteza, desorientação e falta de familiaridade. Os espaços com gelo ainda podem ser lidos enquanto desertos polares, trazendo uma relação próxima àquelas vivenciadas no Saara.

Através do uso de lentes especiais teleobjetivas adaptadas para vídeo, a câmera confronta um espaço limítrofe das limitações imagéticas.

Em qual ponto o colapso das condições normais, ou a falta de informações visuais adequadas, pode nos obrigar a revalidar nossa percepção da realidade e perceber que estamos olhando para algo fora do comum—uma transformação do físico para o psicológico?¹⁷⁰ (tradução nossa).

A ausência de condições normais e a falta de informações visuais claras fazem com que reavaliemos nossos entendimentos pré-estabelecidos. A transcodificação das paisagens externas para internas coloca as distorções enquanto alucinações da paisagem. “É como estar fisicamente dentro de o sonho

¹⁶⁹ Usado no Norte da África, do árabe, *chott* é a designação de um deserto de sal ou lago salgado situado em regiões áridas que, embora seja permanente, se modifica ao longo do tempo pelas chuvas, podendo acontecer que grande parte de sua área esteja seca, pelo menos na superfície.

¹⁷⁰ VIOLA, Bill; VIOLETTE, Robert (Orgs.). **Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973-1994**. Cambridge: The MIT Press; Londres: Galeria Anthony d'Offay, 1995, p. 55.

de outra pessoa.”¹⁷¹ (tradução nossa).

O interesse do artista era o de ir para um espaço que parecesse com o fim do mundo. A agudez de algo que soasse como tal ambiente. O artista comenta que havia esse interesse. Além, é ainda um retrato da paisagem árida.

Viola só aparece em um plano, muito longo, no qual um ponto, no limite da invisibilidade, avança no horizonte em direção ao espectador, permanecendo no entanto longe demais para ser identificado. De quem esse vídeo compõe o retrato? Do deserto, evidentemente. Mas também do olho que vê.¹⁷²

Perov pontua que Viola usou um pequeno fogão, nos espaços com neve, posicionando-o frente a câmera para criar a mesma sensação de calor na superfície videográfica, condicionando a analogia entre o deserto.¹⁷³

O método de realização da peça se diferencia daquelas elaboradas anos anteriores no estúdio. Consistia em viajar pelas paisagens e locais que desejava para captar as cenas. As explorações ocorridas no núcleo desta obra seguirão por *Hatsu-Yume*, naquele estudo da percepção e do fenomenológico, das ilusões causadas pelo olho e a vibração sensitiva do aparato técnico de base.

O interesse por um modo de fazer não-narrativo, despertado no artista, adveio do desejo de romper com a linearidade. Isto sempre fez parte de suas elaborações.

Cabe retomar aqui um trabalho de Dominique Gonzalez-Foerster sobre o tema *deserto* enquanto um adensamento dialógico.

Sua produção *Atomic Park* (2003) (Figura 41), filmada no *White Sands Desert* (Deserto de Areia Branca) no Novo México, trata-se de filme experimental de 8 minutos, sonoro, preto & branco e colorido. Com uma câmera em mãos, Gonzalez-Foerster filma certas estruturas arquitetônicas de descanso, localizadas em meio ao deserto, e sequencialmente capta imagens de um carro posicionado próximo a uma dessas construções, bem como de famílias de turistas em um momento de lazer no local.

Inicialmente o filme parece ser realizado numa praia — não há uma relação

¹⁷¹ VIOLA, Bill; VIOLETTE, Robert (Orgs.). **Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973-1994**. Cambridge: The MIT Press; Londres: Galeria Anthony d'Offay, 1995, p. 55.

¹⁷² BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens: Foto, cinema, vídeo**. Campinas: Papirus, 1997, p. 374.

¹⁷³ PEROV, Kira apud HANHARDT, John G. PEROV, Kira (Org.) **Bill Viola**. Londres: Thames & Hudson, 2015, p. 88.

entre a praia e o deserto à similitude do deserto e a neve? —, porém a sequência de imagens apresenta apenas um contingente de bancos de areia, que possuem sua cor contrastada em relação ao preto & branco proposital da película. O cenário parece uma distopia construída ficcionalmente para o filme, ao passo que de fato não o é. A fluidez fílmica se deve, outrossim, em detrimento de uma ausência de roteiro. Os planos abertos da paisagem desolada do deserto não exibem índices de sua localidade, e ainda, são contrapostos a *zooms* em pessoas que estão presentes no espaço, fato que constitui um jogo entre o grão de areia do deserto e o grão da película em Super 8.

A performatividade da vida cotidiana é sobreposta a sons extraídos do filme *The Misfits* (1961) de John Huston (diretor do noir *O Falcão Maltês*, 1941). O som de uma bomba pode ser ouvido de modo longínquo na filmagem, quase remoto, ao passo de que também se escuta a voz furiosa de Marlyn Monroe no filme realizado por Huston. Essa é uma das principais películas em que Marlyn interpreta uma personagem dramática ao invés de uma atriz comediante loira, um papel o qual ela tentou desesperadamente mudar.

Retirado do trecho do roteiro de *The Misfits* — feito por Arthur Miller — para *Atomic Park*, Roslyn, a personagem de Marlyn grita furiosa a seguinte sentença:

Roslyn (Marlyn Monroe): Horse killers! Killers! Murderers! You're liars! All of you, liars! You're only happy when you can see something die! Why don't you kill yourself to be happy? You and your God's country! Freedom! I pity you! You're three dear, sweet, dead men!¹⁷⁴

É nesse momento que Gonzalez-Foerster põe Roslyn como Marlyn, numa metáfora entre a prisão social — *imagem-ícone* da atriz — criada pela cultura e seu eterno estereótipo, assim como é, através dessa sentença, que a política americana de ataque ao Japão no momento da segunda guerra mundial é criticada.

Compreende-se então que um dos dados essenciais de *Atomic Park* encontra-se fora dele, situado na história do próprio espaço. Foi através do *Manhattan Project* que os americanos testaram a primeira bomba atômica em 16 de julho de 1945, em Los Alamos, Novo México, na área de testes de *Trinity*.

¹⁷⁴ **THE MISFITS.** Direção: John Huston. Fotografia: Russell Metty. Seven Arts Productions, 1961. Studio: MGM. Formato: Amazon Vídeo – Cópia digital (125min.), son., p&b.

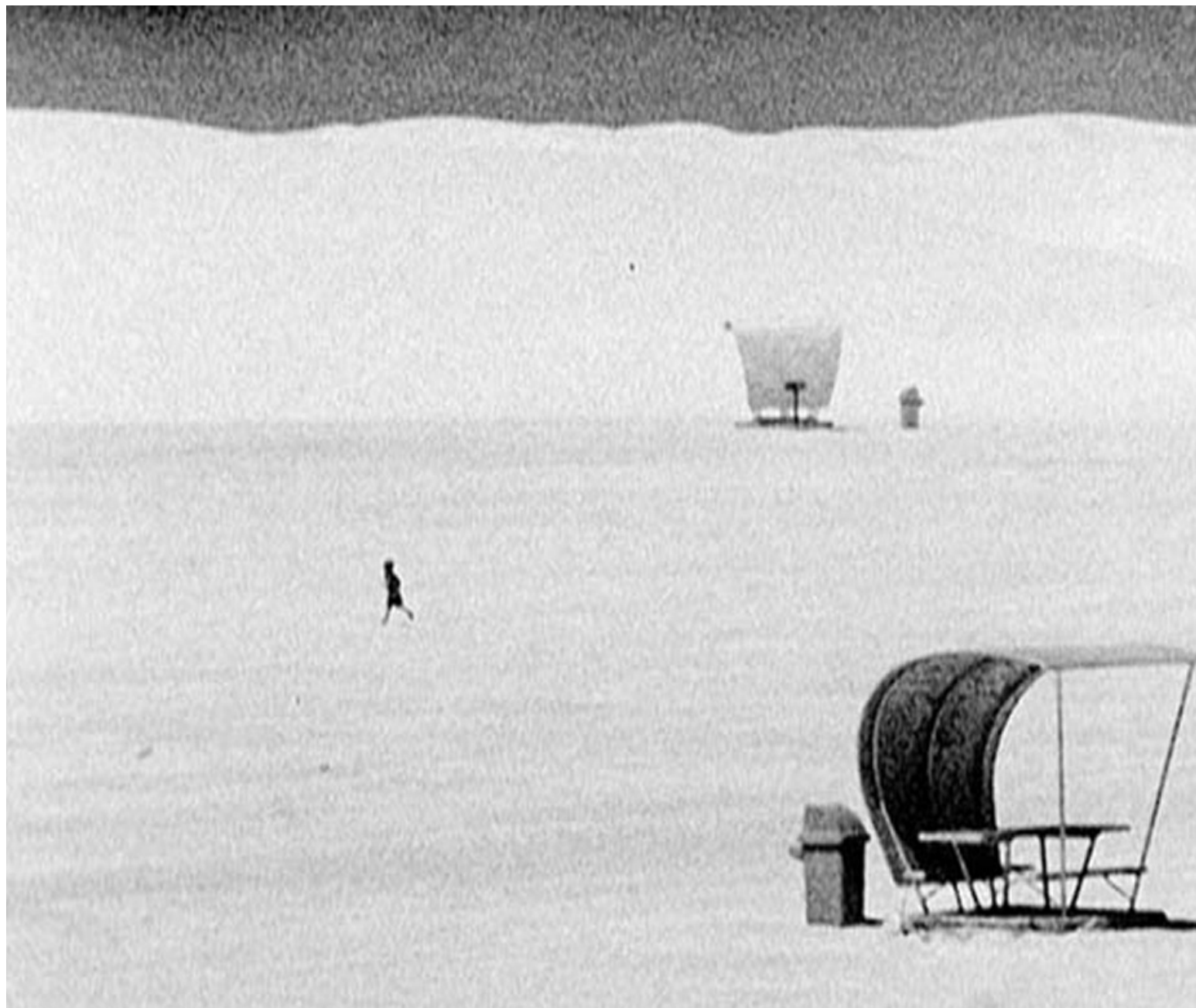


Figura 41
Dominique Gonzalez-Foerster
Atomic Park, 2003.

Super 8 transferido para 35mm, posteriormente transferido para Digital Betacam, 1.66.
Preto & Branco e Colorido. Sonoro. Duração: 8'14".
Edição de 5. Foto: Still do filme.

Atualmente o local da explosão fica na região de *White Sands Missile Range*. A detonação aconteceu cerca de 100 milhas de distância de Alamogordo e foi o único teste nuclear ocorrido no local.

Em 6 de agosto de 1945, às 8h45min, *Little Boy*, uma bomba atômica de urânio foi lançada sobre a cidade de Hiroshima, seguido por *Fat Man* em 9 de agosto, às 7h50min (fuso horário japonês), uma explosão nuclear de plutônio que recai sobre Nagasaki.

Dentro dos primeiros 2-4 meses após os ataques atômicos, os efeitos agudos das explosões mataram entre 90 mil e 166 mil pessoas em Hiroshima e

60 mil e 80 mil seres humanos em Nagasaki; cerca de metade das mortes em cada cidade ocorreu no primeiro dia. Durante os meses seguintes, vários morreram por causa do efeito de queimaduras, envenenamento radioativo e outras lesões, que foram agravadas pelos efeitos da radiação. Em ambas as cidades, a maioria dos mortos eram civis, embora Hiroshima tivesse muitos militares.

O cenário de *Atomic Park* joga então com essas questões, de um futuro que chegou muito cedo, e de uma subversão cruel dos avanços tecnológicos rumo a um massacre da vida humana. Em uma entrevista sobre o trabalho e uma certa angústia de um apocalipse atômico, Gonzalez-Foerster comenta:

Sou de uma geração que nasceu em 1965 e era totalmente assustada pela bomba atômica. A guerra fria estava ocorrendo e, quando criança, pedia aos meus pais para construir um abrigo atômico. Estava lendo muita ficção científica... Em Grenoble (França), cientistas trabalhavam muito em ciência atômica e durante os anos 70 haviam também muitos protestos ecológicos contra a estação de potência nuclear próxima a Grenoble. Então eu estava muito preocupada. Eu tenho desde Hiroshima, até hoje em dia, pesadelos relacionados com a bomba atômica.¹⁷⁵ (tradução nossa).

A desolação de *Atomic Park* faz alusão a um mundo árido, e assim como a película, sobreexposto a uma ausência de razão e lógica, um lugar inabitável, e as arquiteturas construídas naquele deserto reforçam os ideais de uma modernidade fracassada.

Assim, o núcleo de *Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat)* (1979) (Figura 42) lembra-nos algo próximo do modo como Gonzalez-Foerster concebe seu trabalho, com filmagens distantes, meio oníricas e simultaneamente dúbias. As diferentes formas de compreensão da paisagem, a vastidão e distância que ambos mantêm das figuras humanas, o flerte com estados fenomênicos e fenomenológicos possibilitados pela imagem, a viagem para gravação e o tratamento da paisagem — que torna-se capaz de ludibriar o olho e a mente — estão inerentes na constituição das peças que, certamente, trazem questões e problemáticas distintas, específicas a poética investigativa de cada um.

¹⁷⁵ MAIER, Tobi. **Dominique Gonzalez-Foerster**, 2006. Entrevista concedida por Dominique Gonzalez-Foerster para Tobi Maier, Rio de Janeiro/Brasil. Disponível em: <<https://tmtxt.files.wordpress.com/2013/10/dgf-for-untitled.pdf>>. Acesso realizado em: 7 de dezembro de 2015 as 18h05min.



Figura 42
Bill Viola
Chott el-Djerid, 1979.
 Frames de vídeo.
 Vídeo [cor – som estéreo]. 28' 00".
 Fonte: Acervo do autor.



The Passions

Em *The Passions* (2000-), trabalho de um período mais recente em comparação com os anteriores, Bill Viola evidencia pontualmente uma capacidade intelectual ao partir de estudos pontuais da história da arte, *id est*, sua atitude se vale de um *saber da arte* para, posteriormente a isso, desenvolver trabalhos que referenciam os grandes mestres, tanto de modo objetivo quanto subjetivo em sua *démarche*, atuando numa “[...] estratégia de interpretação do passado, que serve à maneira warburguiana da potência significativa da imagem da arte para evocar no espectador a carga espiritual de outras imagens”.¹⁷⁶

As imagens produzidas pelo americano nesta pesquisa tomam a necessidade de inserir não apenas o tempo na imagem, como a imagem em movimento, ou seja, no tempo atual. Viola reconhece um potencial valor em imagens do passado, como em pinturas pré-renascentistas, góticas, flamencas e tardo-medievais, estudando-as e *re-in-corporando* as mesmas. Para isto, o estudo de Warburg cria convergências com a investigação, uma vez que ele pensa uma história da arte sem discurso, pondo em questão uma história das imagens. Sendo assim, em detrimento de uma história da arte discursiva, *id est*, em uma defesa e arguição escrita, ele sugere uma história visual, sem texto.

Seu *Bilderatlas Mnemosyne* (1922-1929) foi concebido, em termos topográficos, para além de uma diagramação convencional de um Atlas, que se estrutura num espaço e num tempo com mais fixidez e menos volatilidade. Ele sugere uma enigmática formulação da *iconologia dos intervalos*¹⁷⁷ em um de seus escritos em diário. Uma construção dada essencialmente pela lógica da montagem, onde as relações resguardadas pelas figuras, na estruturação visual, são “irredutíveis à ordem do discurso”¹⁷⁸.

Em *Mnemosyne*, em conformidade com o modelo elaborado por Warburg no correr de sua viagem, a distância que se cava entre as

¹⁷⁶ GRANDO, Angela. Bill Viola, o tempo em suspensão. In: **Revista Croma, Estudos Artísticos**, v. 3, nº 5. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes, 2015. pp. 175-177.

¹⁷⁷ MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 293.

¹⁷⁸ Idem, ibidem, opus citatum.

imagens, desconectadas umas das outras, faz nascerem entre elas relações inéditas e transforma os painéis cobertos de tecido preto em campos de força atravessados por tensões.¹⁷⁹

Através desse processo, Bill Viola, em sua vasta pesquisa sobre a iconografia devota tardo-medieval, a tradição flamenca, bem como em seus estudos sobre trabalhos maneiristas, renascentistas e proto-renascentistas, se põe diante dos constituintes simbólicos dessas imagens do passado, citando e investigando grandes mestres como Tommaso di Cristofano, Jacopo Carucci (conhecido também como Jacopo da Pontormo ou apenas Pontormo), Antonio de Pereda, Dieric Bouts, Michelangelo Buonarroti, dentre outros.

Há um interesse, por parte do artista, tanto em buscar um eu interno quanto em requerer dos espectadores, cada um a sua maneira, um desacelerar de seus tempos a uma busca reflexiva de si. Viola é cauteloso na elaboração de suas imagens, as quais seguem um estruturalismo rigoroso, explorando sistemas temporais — aqui ele os faz através da utilização do *slow motion* — e visões expandidas do espaço na percepção vídeo, tomando a técnica como metáfora rumo a uma análise dos elementos múltiplos, constituintes da percepção e cognição, cujo intuito maior se reverbera numa busca ao ente interno. Efetuando-se de modo simbólico, é esse mesmo eu interno ou o *self* a qual encontra-se no núcleo dos seres que o trabalho busca atingir em profundidade.

Sobre meditações de cunho metafísico, é o ser em essência, o ser da substância que fala Viola, e seus esforços associam-se as buscas filosóficas de ordem maior, indagando a existência no mundo enquanto a toma para si via imagens em movimento. *The Passions* preza seus interesses por um caráter reflexivo ao sublinhar no presente as obras-primas da antiguidade.

Esta investigação inicia-se para Bill Viola nos anos 2000, através de um convite do *Getty Research Institute* de Los Angeles para realização de um ano de residência investigativa, o que lhe proporcionou a possibilidade de criação dessas imagens. De modo geral, é na esteira dessa produção que o espaço perfaz de modo infinito, exibindo uma mudança estrutural em sua produção. Sua exibição centra-se no ser do ente em si mesmo como substância, que habita em si e se faz dependente de si mesmo.

¹⁷⁹ MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 295.

The Passions, até 2003, traz um conjunto fundador de vinte vídeos, todavia em curso, num convite raro para a imersão do olhar diante do fascínio da imagem, que solicita o dúbio, o lento e o reflexivo, que remete a algo recalcado e ausente e ao mesmo tempo o metamorfoseia em pura presença. Seu poder videográfico concentra-se na busca de uma natureza passional e uma qualidade expressiva, historicamente válidas naquelas imagens do passado, cujo valor antropológico se mostre capaz de revelá-las reconhecíveis a qualquer afecção, antiga ou contemporânea. No que tange a série, é por exemplo, em trabalhos como *Silent Mountain* (2003), que Viola põe a prova a capacidade do espectador de associar as imagens ao seu próprio eu (internalizado), além de propor que o público associe (ou não) suas referências indiretas aos grandes mestres da arte, aqueles que antecederam Viola pelo tempo e a história.

Diante da descontinuidade do tempo que Viola elenca em seu desejo de atualização do antes, a disposição a que leva as escolhas e realizações de suas paixões, anunciariam uma manifestação expressiva equivalente ao Atlas de Warburg, quando colocadas em diálogo todas as obras concebidas na série. Na lógica warburguiana, como elucida-nos ainda Michaud, o destacado discípulo de Didi-Huberman, “[...] os painéis funcionam não como quadros, mas como telas onde são reproduzidos, na simultaneidade, fenômenos que o cinema produz na sucessão.”¹⁸⁰

O historiador alemão ainda descreveu seu próprio pensamento, durante o seminário que conduziu em 1927, enquanto um *sismógrafo*. Michaud pontua que esta atitude de definição evocaria o dispositivo pré-cinematográfico criado por Étienne-Jules Marey. Certamente também faz ver àquele modo de constituição imagética de Eadweard Muybridge, a qual Marey se inspira para elaboração de suas formas de interpretação da imagem.

É, por fim, no ritmo e na cadência da totalidade de suas peças que *The Passions* se ergue enquanto uma investigação dinâmica das imagens do passado enquanto parte do presente. Trata-se de entender a relação entre elas, no interior de uma imagem isolada e no bloco exterior a que se perfazem enquanto série. Por entre movimentos, ritmos e pulsações.

¹⁸⁰ MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 300.



Silent Mountain

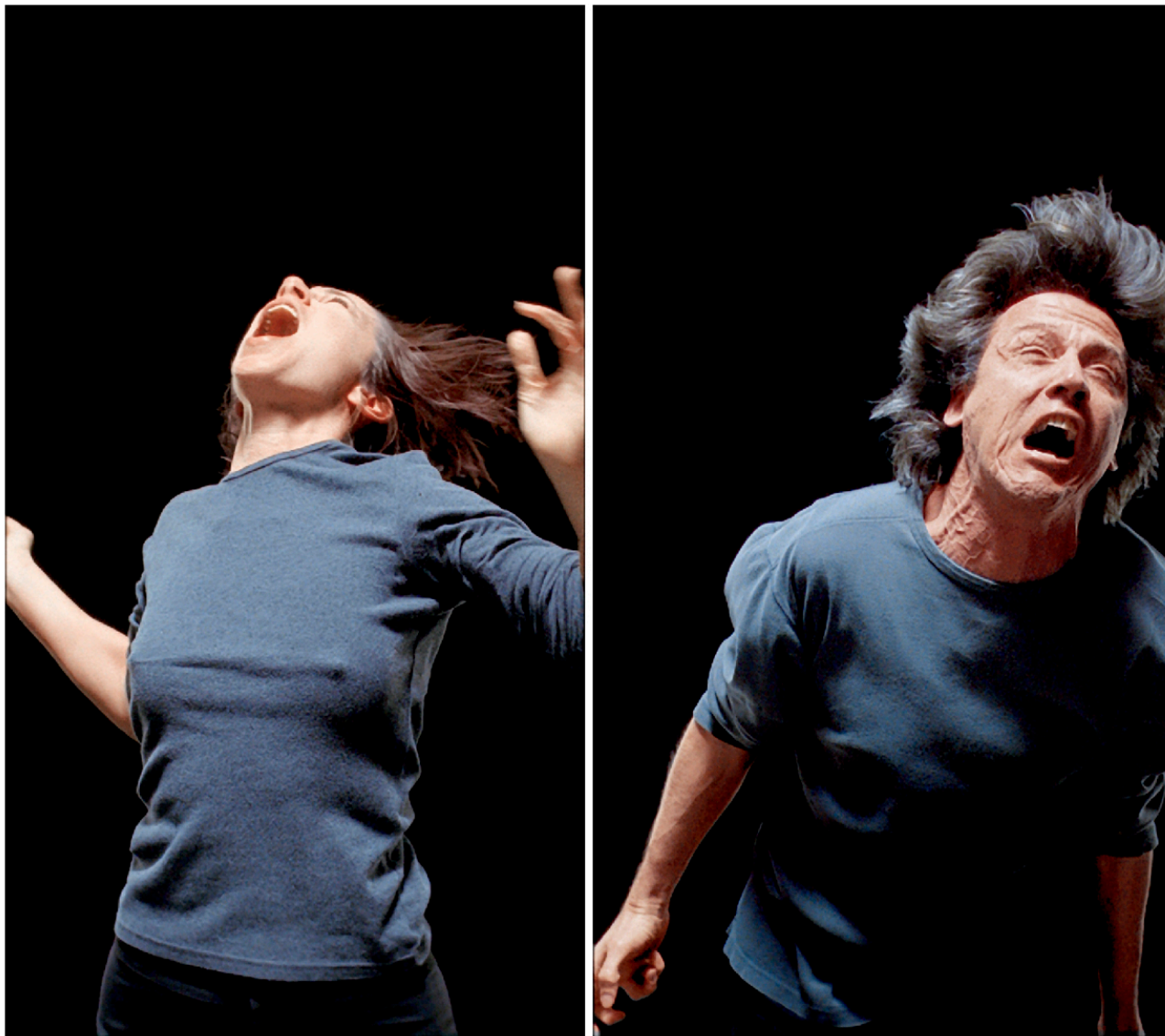


Figura 43

Bill Viola

Silent Mountain, 2001.

Vídeo colorido (díptico) apresentados em dois monitores de plasma montados lado-a-lado verticalmente na parede. 8 minutos loop, 102,1 x 121,9 cm x 8,9cm.

Performers: Nathalie Canessa, Ken Roht. Foto: Kira Perov.

Apresentada como parte integrante do conjunto *The Passions*.

Fonte: Catálogo da **mostra Bill Viola: The Passions**, 2003.

Getty Publications – Los Angeles. Editado por John Walsh.

Publicação que contém reunidas as criações da série apresentada nas mostras homônimas para o J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 24 de janeiro a 27 de abril de 2003; The National Gallery, Londres, 22 de outubro de 2003 a 4 de janeiro de 2004 e na Pinacoteca de Bayerische Staatsgemälde-sammlungen, Munique, primavera de 2004.

Capa dura de tecido preto com sobrecapa (cópia assinada).

308 páginas, 210 ilustrações coloridas e 30 preto e branco. 27 x 27 x 3cm.

Registro fotográfico de acervo do autor.

Em *Silent Mountain* (2001) (Figura 43) um homem e uma mulher exprimem o transbordamento das emoções, via de regra, como nos demais trabalhos do conjunto *The Passions*, sem som, em um tempo internalizado, que se reverbera imagético por sua estrutura *slow motion*, através de um espaço infinito. A percepção vídeo ressalta aí o movimento, inerente aos corpos habitantes do mundo circundante. Corpo é extensão¹⁸¹, e o é por *extensão*, *id est*, por extenso, ou seu extenso, por seu demorar-se e seu esticar-se. A extensão da *substantia* se dá como *existere*, *id est*, no existir, por comprimento, altura, e largura, formando o ser propriamente dito, esse ser, o da substância corpórea. O que se mantém em constância, via permanência, é o que a presentifica propriamente como ente, e a faz assim caracterizando, portanto, a substancialidade dessa substância, o ser do ente nele mesmo. Todavia, a inerente dualidade cartesiana entre corpo e alma, ser por extensão e ser pensante é ponto de discussão. Não seriam as expressões humanas, parte constitutiva do conceito de *pensar*? Certamente.

Na publicação de *The Passions* este trabalho se compõe inicialmente da seguinte forma textual:

Silent Mountain é um estudo de uma repentina explosão emocional e seu decurso pelo corpo humano. É como uma gravação visual da capacidade humana de suportar a autodestruição e esforçar-se para a renovação.¹⁸² (tradução nossa).

Se de um lado ainda, no vídeo, homem e mulher ressaltam a dualidade masculino/feminino, em conformidade com um traje *street wear* básico (ordinário) similar de ambos — uma calça jeans preta e uma camisa de frio azul marinho, com suas mangas dobradas nas extremidades que dividem braço e antebraço —, suas expressividades perfazem singulares, assim como o tempo de seus movimentos. É possível ver, na feição do homem, nas partes do rosto e do pescoço, onde a pele aparece, como em seu antebraço, as espessuras de suas veias dilatadas, e isto soa quase como se ele estivesse entrando em colapso com si próprio, via ataque de nervos.

¹⁸¹ Extensão, substantivo de derivação do latim *extensio* + *ōnis*; *extensiōnis*, entendido como ato de estender-se, demorar-se, aquilo que se perfaz espacialmente, que se alarga espacialmente, se perdura.

¹⁸² WALSH, John (Ed.) **Bill Viola: The Passions**. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2003, p. 128.

O corpo aqui, tomado pela inflexão de um estado de normalidade ao transbordamento da instabilidade, derramamento da fúria, é que perfaz em sua extensão. O drama do existir, como condição existencial da *pre-sen-ça*, é projetado nesses dois corpos do mundo circundante, e é sobre o lento movimento deles que denotamos que corpo é deslocamento, *id est*, se lançando em sua condição dramática, as expressões denotam tanto sua flexibilidade quanto sua plasticidade. É a *praesentia* que se encontra no núcleo da presentidade, esta que por sua vez, perfaz a condição de um *eu estou aqui, in praesentia*, estou (no) agora, no tempo presente. É um habitar o agora, como contraposto a *absentia*, a um *não estar* ou *estar fora*.

O tempo aqui se faz estendido, esticado, desacelerado, se pondo em conformidade com as ideias de Bill Viola. Ele pontua, através dessa posição, uma necessidade de desacelerar a imagem para que possamos ser capazes de ver o mundo com maior nitidez. O tempo meditativo é lento, e metaforicamente requer um esforço físico, um caminhar de longa duração para atingi-lo, para enfim chegar em sua silenciosa montanha. A meditação habita o topo de uma montanha, e seu acesso secreto, comumente íngreme e limitado requer um esforço, mostrando a bravura dos monges medievais que construíram seus mosteiros nos penhascos mais improváveis rumo a purificação espiritual. Para este artista, o oriente sempre foi um frutífero campo de inspiração.

E não apenas através da meditação e o zen que Viola vai buscar suas referências, como também o faz em relação ao sufismo islâmico e o cristianismo místico. Na esteira específica da série *The Passions*, sua inteligente investigação busca relações com as obras do renascimento, não meramente para as reencenar, até porque em *Silent Mountain*, um olhar leigo, despretensioso e rápido não daria conta de captar suas referências. Viola deve muito, nesse conjunto videográfico, aos que o antecederam durante a história, esses que não são poucos. Trata-se aqui de, nos constituintes da pesquisa warburguiana, inserir *o movimento nas imagens* do passado, e assim de modo recíproco, colocar as *imagens em movimento* numa agoridade. *Silent Mountain* se faz no presente, pontuando problemáticas de ordem contemporânea que anacronicamente sobreviveram bravamente aos fantasmas temporais, esses que de tempos em tempos ressurgem assombrosamente, pairando ao nosso redor. Eles (os

fantasmas do tempo) se movem sobre nós como nós nos movemos no mundo circundante.

O movimento aqui é o motor da coisa, o *motus* que propulsiona a realização da imagem, sendo, portanto, seu *modus operandi*. O profundo estudo da história da arte emerge como um ponto de início, um *start* ao seu desenvolvimento. O artista afirma este postulado, referente a série *The Passions*, em uma entrevista com Hans Belting:

As antigas imagens são apenas um ponto de partida. Eu não estou interessado em apropriação ou reencenação—Eu quero entrar dentro das pinturas... incorporá-las, habitá-las, senti-las respirarem.¹⁸³ (tradução nossa)

Como pontuado, sua afirmação esclarece seu interesse por imergir nessas imagens do passado as quais ele seleciona e, incorporá-las, personificá-las, habitá-las, senti-las respirarem, *id est*, não se trata de um aprazimento em lidar com sua apropriação ou reencenação. Em inglês, pode-se pensar *embody*, substantivo utilizado por Viola em seu argumento, como um abraçar em totalidade, um encarnar.

Daí vale destacarmos novamente a estruturação conceitual warburguiana, naquele modo de fazer por livre associação, de uma história — sempre aberta — das imagens, que nos convoca um saber — também significativamente aberto — do *poder-visualidade*. “As imagens de *Mnemosyne* são ‘formações’ – a transformação de uma experiência do passado em configuração espacial.”¹⁸⁴

É comum e sabido que a obra de arte, por séculos a fio, lidou essencialmente com a representação e os postulados do constituinte da representação. Esse embate contra o representativo, mais claramente, calhou a aparecer a partir do surgimento de trabalhos do período moderno que buscavam o rompimento dessa problemática, e uma associação mais direta a antiga dicotomia arte-vida. Já durante a década de 1950, a arte apresentava trabalhos em formas de *happenings*, eventos, ações, bem como o panorama artístico acaba incorporando a performance, a partir de seu surgimento, que se deu no mesmo

¹⁸³ VIOLA, Bill. A conversation: Hans Belting and Bill Viola. In: WALSH, John (Ed.) **Bill Viola: The Passions**. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2003, p. 199.

¹⁸⁴ MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 296.

período. A performance vinha como expressão que buscava um rompimento com a representatividade, através de um embate direto entre os *artistas-performers* e o público. Esses mesmos movimentos que tomam força durante a década de 1950 e 60, reverberaram numa possibilidade de apresentação nos anos 70, com o surgimento do vídeo, de registros performáticos para a imagem em movimento. Tal fato se põe num plano onde trabalhos ditos de performance são feitos especificamente para vídeo, enquanto outras produções videográficas exibiam, por defesa dos próprios artistas, os registros de suas performances, uma vez que defendiam que a performance só se fazia no ato, via presença física de público em contato com o artista. Viola, para a construção de *Silent Mountain*, convida dois *performers* para representarem através da imagem vídeo, esse movimento do *pathos*, *id est*, a presentificação física da dor, do sofrimento, da angústia ou, como bem constituída, da condição última de uma fúria e expressividade, que se revela através de um grito (silencioso) de ambos durante o vídeo. Viola afirma que esse vídeo provavelmente apresenta o choro mais intenso exibido em sua produção. Um choro, um choro do coração.

Da dor ao êxtase, é provável que *Silent Mountain* exprima um dos gritos mais altos já ouvidos através de uma obra de arte, ainda que assim o faça em silêncio, emudecido por uma simples técnica de vídeo, na eliminação de seus canais de áudio. Ainda exprime, através, principalmente pela forte expressão da dor vista na figura masculina, a feiura humana. Há um diálogo com o feio, e sua capacidade expressiva de representação visual. Quando vemos suas representações, eles (os performers) projetam ao nosso âmago todas suas dores, e, de modo universalizante, parecem projetar sobre nosso corpo, toda a dor do mundo. Quando os vemos representados, é como se uma cratera emergisse dentro de nós, em nossa parte do corpo mais profunda, soando como se um buraco tão obscuro, como o que habita a via láctea, abrisse no meio do nosso estômago, ou ainda, um buraco oco ou uma cratera urgisse do chão diante de nossos olhos, como uma furiosa fuga de Bach, ou como a ira estridente (e sublime) dos instrumentos de uma orquestra ao tocar *A Sagração da Primavera* de Stravinsky.

Insurgente a dramaticidade do sofrimento, Viola afirma a importância do momento conseguinte, o que nos faz lembrar da resiliência, a capacidade

humana de se regenerar física, espiritual e psicologicamente diante de um momento adverso.

E este é o momento mais importante, é o momento depois da grande explosão, que o é posterior a da perturbação. Então, é a hora que você pode começar a abrir seus olhos novamente e entender o que houve. E aí, você pode seguir e continuar a criar experiências e continuar a entender o mundo em ambos os aspectos, positivos e negativos.¹⁸⁵
(tradução nossa)

De uma folha seca no chão a uma gota de água que cai do céu, passando da morte ao acrobático voo de um pássaro, tudo é percepção. Tsai Ming-Liang¹⁸⁶, escreve no epílogo de seu filme *Jornada ao Oeste*¹⁸⁷ (2014) (Figura 44) que *todas as existências estão condicionadas ao olhar*. É, porém, esse mesmo olhar que toma os sentimentos de fadiga, angústia e aflição durante as exatas 14 cenas que formam todo o filme, realizadas em planos estáticos integrais, sem cortes, que compõem os quase 60 minutos de película. *Jornada ao Oeste* exhibe, de um lado, o longo e lento caminhar de um monge que, ainda na aurora do dia, sai de seu mosteiro em direção ao espaço urbano e, um segundo personagem em constante estado letárgico, reflexivo e meditativo. É sobre esse mesmo personagem que o filme se inicia numa penumbra, num primeiríssimo plano estático de seu rosto levemente reclinado para a direita, como que se estivesse deitado, nos encarando frontalmente ao acordar, requisitando uma desaceleração temporal via percepção do público. É um longo plano para um filme de cunho comercial que, com sua duração de aproximadamente 10 minutos, busca gerar nos espectadores, sentados nas cadeiras do cinema, um certo incômodo diante da imagem. O resultado do movimento desse mesmo plano se dá ao cair de uma lágrima de um dos olhos do personagem, em um modo quase imperceptível a um olhar desatento. No tempo da cena, poucos elementos formam a imagem, ao passo de que, em suma, somos requisitados a ouvir sua forte respiração e seu lento piscar.

¹⁸⁵ BILL VIOLA [EN DIÁLOGO], 2014, 00:06:08 – 00:06:42.

Cf. VIOLA, Bill. **Bill Viola [En Diálogo]**. Entrevista realizada com o artista para a exposição [En Diálogo], Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid – Espanha. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte - Canal Cultura, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vsUfMaXiANs>>. Acesso realizado em: de maio de 2016 as 16h35min.

¹⁸⁶ Diretor de cinema oriental, nascido na Malásia e radicado em Taiwan.

¹⁸⁷ No original (em mandarim): Xi You.



Figura 44
Tsai Ming-Liang
***Jornada ao Oeste*, 2014.**

Filme colorido, 54 minutos. Direção: Tsai Ming-Liang. Fotografia: Antoine Héberlé.
Estúdios: Neon Productions, Résurgences, Homegreen Films e House on Fire.
Foto: Frame do filme.

Ming-Liang nos apresenta no filme, como já citado anteriormente, apenas dois personagens principais, um homem urbano contemporâneo, que aqui é representado pela figura de Denis Lavant (esse que aparece no início do filme), e o próprio monge, interpretado por Lee Kang-Sheng¹⁸⁸. É a posição experimental e persistente de Ming-Liang para com a imagem que o mostra como um grande esteta, em sua *démarche* de uma força que energiza seu fazer cinema, preocupado com os esvaziamentos acometidos nas formas contemporâneas do olhar e da percepção.

Se é aqui o olhar um problema central, o é também o olhar de Viola a nos requisitar uma reavaliação dessa mesma representação. As relações entre o belo e o sublime se fizeram durante longos períodos da história da arte, ao passo de que moveram os estudos da estética como disciplina filosófica.

¹⁸⁸ Kang-Sheng pode ser notado como um ator essencial na carreira desse cineasta, uma vez que ele participou de todos os filmes já realizados por Ming-Liang.

Se de um lado, foram as vanguardas históricas que romperam o estreito dessa relação, Viola parece reavaliar a condição da feiura, nos requisitando, outrossim, a realizar tal ato.

Em seu *Laocoonte*, Lessing pontua que, o grito do próprio Laocoonte se faz imaginário, assim como o entendimento de uma obra de arte se dá através da imaginação, via exercício intelectual. O mesmo grito, representado em mármore pelo pai, é alto. Entretanto, se o mesmo pudesse realmente gritar, isto reduziria nosso interesse pela obra. Essencialmente porque ele (o grito), se efetivaria em um tom mais baixo do que nós imaginamos. Não é então o grito em si mesmo que concerne a nós, mas sim sua reverberação e sua capacidade, para além do que se é real, de expansão intelectual.

Os corpos contorcidos nesse grupo escultórico são representados com maestria, como pode ser notado na contração abdominal de um de seus filhos no mármore, assim como a energética força idealizada, exercida pelo próprio Laocoonte na tentativa de se esquivar da serpente, que ataca seu dorso. A figura maior masculina ainda, com seu dorso semi contorcido, apresenta uma força energética em acumulação por estaticidade, e suas costelas podem ser vistas *por debaixo* de sua lisa e láctea pele de mármore, assim como suas veias do braço, como algumas específicas, que se prolongam em extensão, de seus dedos, seguindo pela parte externa de sua mão, que, indo em direção ao antebraço, se perdem momentaneamente para reaparecerem assim no braço robusto. A saber, é o Laocoonte que desponta como fotocópia central do *painel 6* — do total de 79 pranchas — do Atlas warburgiano. Ele concatena as imagens de expressão patológica a que investigava o alemão nas sensações sofridas pelo corpo.

Há uma válida conexão entre a fotocópia do Laocoonte no Atlas com as demais impressões que compõem o referido painel à equivalência dos vídeos concebidos por Viola para *The Passions*. Isto porque em ambas situações a importância da montagem é inegável. Michaud lembra-nos disso, entrelaçando a visão warburgiana com a lógica da montagem cinematográfica, no seguinte argumento:

[...] a essência do cinema não reside no conteúdo das imagens, mas na relação entre elas, ou, ainda, no interior de uma imagem isolada, entre

as partes dessa imagem: dessa relação nasce o impulso dinâmico, o qual, por sua vez, resolve-se no ritmo.¹⁸⁹

Assim, a significação de uma imagem cinematográfica isolada, *id est*, um frame, soa como algo faltoso, pois necessita de seu encadeamento para construir o sentido total. Nesse contexto, as composições dos painéis que existem no Atlas só possuem seus valores significativos quando lidas em sua completude. Elas formam assim um claro elo com a atualidade por sua montagem. É isto que Michaud ainda discorre: “As imagens de *Mnemosyne* são ‘formações’ — a transformação de uma experiência do passado em configuração espacial.”¹⁹⁰

As representações das expressões de dor entre o Laocoonte e o performer Ken Roht em *Silent Mountain* são distintas. Enquanto Viola busca algo próximo a uma exacerbação do emocional, na escultura em mármore, o rosto da grande figura masculina se põe em um modo mais contido em comparação com o anterior, pois trata-se de uma aflição idealizada. A representação dessa dor, no mármore, também é de importância significativa, uma vez que percebemos as expressões no rosto do Laocoonte, em sua boca semiaberta, suas sobrancelhas arqueadas e sua testa franzida, que reverbera a tensão nas linhas de expressão visivelmente delineadas. Vemos Ken Roht, em Viola, representar a dor, o drama e o sofrimento, *id est*, o *pathos*, de modo sublinhado, e por isto mesmo é que em *Silent Mountain* a musculatura de Roht se põe em iminência de um transbordamento, a ponto de entrar em colapso ou sofrer um acidente vascular cerebral.

Esse trabalho ainda, das muitas referenciações possíveis, é reverberado pela a escultura *Schiavo Morente (1513)*, de Michelangelo Buonarroti. Em conformidade com esse retorno a uma energia do *pathos*, gerida nas esculturas de seus antecessores, Angela Grandó pontua:

A energia vital de que falava Warburg contida, por exemplo, na dinâmica patológica do Laocoonte do século I a.C., reencontrada por ele no “ritual da serpente” dos índios Hopi, na figura do trovão no desenho de uma criança índia ocidentalizada, mas, sobretudo, sobrevivida na dramaticidade gestual do *Schiavo Morente* de Michelangelo Buonarroti

¹⁸⁹ MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 325.

¹⁹⁰ Idem, ibidem, p. 296.

de 1513, também “renasce” cheia de força e movimento na tensão ortogonal do braço dobrado do ator de *Silent Mountain* (2001).¹⁹¹

Sobre seu olhar anacrônico ao passado, e uma retomada rumo a inserção do tempo na imagem, por sua vez, a velocidade estendida do drama se faz, como em muitos de seus trabalhos produzidos desde final dos anos 1990, através da utilização de filmes de alta velocidade, capazes de registrar 300 frames por segundo, alcançando um grande nível de qualidade e detalhamento que seriam impossíveis de serem percebidos via olho nu.

Ao transformar seu ateliê em uma ilha de edição, na pós-produção, Viola realiza a transferência do filme para vídeo digital, e estende o tempo da imagem, fazendo com que, por conseguinte, sua velocidade se reduza a uma extremidade *slow motion*, para posteriormente nos apresentar suas realizações em monitores planos. Tal processo de captação tomado permite a possibilidade de um extenso alargamento da imagem sem que ela perca sua definição de alta qualidade. Ademais, não trata-se meramente de um domínio técnico, mas uma transição ao entendimento da técnica como constituinte das características internalizantes nos vídeos.

É a percepção vídeo, ou, como afirma Viola, *o vídeo como espírito*, que almeja reconvocar o espectador rumo a um abrandar de seu tempo diante da imagem. Rumo a imersão lacunar da temporalidade estendida é que o espectador buscará a percepção de si, em seu interno, para que seja feita uma plena apreciação das imagens, que irá reconfigurar o eu-espectador diante de seu próprio tempo.

Portanto, ao lidar com aparelhos tecnológicos de ponta e por meio do domínio de precisas técnicas de vídeo foi que Viola optou, desde seus primeiros trabalhos datados de 1970, pela utilização da câmera estática. Esse posicionamento de câmera alude à posição do corpo zen em ato meditativo, da prática budista do corpo estático.

Através da capacidade de nos por em estado letárgico, confluindo um canal de experiência em que a presença e completude do vazio perfazem como totalidade é que a constante busca por um *hic et nunc* se destaca.

¹⁹¹ GRANDO, Angela. Bill Viola, 'escultor do tempo' - um xamã da imagem. In: **Pós nº 9**. Belo Horizonte: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes / Escola de Belas Artes, UFMG, 2015, p. 52.



IN TOTUM

Como considerações finais, *In Totum* ou *na totalidade*, como quer a tradução desta locução adverbial do latim, compreendemos distintas transformações do espaço e do tempo através da produção artística, considerando nosso recorte contingencial que teve como ponto de partida as experiências realizadas no trânsito entre o final do século XIX e início do século XX, atingindo-nos até a atualidade.

Mais aberta do que fechada, a investigação do *espaço-tempo* como algo unitário, como almejávamos encontrar na arte, existe, a priori, em comum analogia ao desenvolvimento científico, especialmente naquelas experiências que trazem algo da teoria da relatividade einsteiniana e das ditas geometrias não-euclidianas. Porém é algo de complexa análise, cuja trama é extensa e vasta, e que se dá de modo fragmentado pela arte e sua história.

As produções, *exempli gratia*, guiadas pela lógica da *anamorfose cronotópia*, a que fala Arlindo Machado, são boas referências dentro desta pesquisa. A própria elaboração de Hockney também é capaz de modificar a percepção espacial e a perspectiva científica em detrimento de uma visão que traz igualmente algo entre o fragmento, sua repetição e soma enquanto unidade totalizante. As partições do objeto de análise no cubismo, base dos agregados de Hockney, também deve ser destacado enquanto uma tendência interessada em levar a cargo esses estudos de um espaço-tempo outro.

A dita arte minimalista também nos interessou pelo modo como exploram questões do espaço e do tempo em suas produções, por uma ordem fenomenológica. Aqui, ela se fez importante dentro das passagens para elencarmos o problema da videoinstalação, na esteira das preocupações do uso inteligente e ativo do espaço e do tempo que se desponha através das propostas. Tomamos como base as reflexões de Didi-Huberman e dos próprios artistas do período para abordarmos a tendência e, sequencialmente, citarmos Anne-Marie Duguet, uma vez que nos interessava seu olhar similar que destaca a importância do legado do minimalismo que conterà a videoinstalação. De modo também pontual, indagações sobre a videoarte foram concebidas e adensadas com aporte

dos pensamentos de Raymond Bellour, essencialmente em Bill Viola.

O destaque para a construção de projetos, croquis, esboços, o uso da textualidade e mesmo as falas em primeira pessoa dos artistas, também nos possibilitou ver de modo mais claro as pretensões e conceitos que englobam a circunferência de cada trabalho. Este artifício serviu-nos como um método valioso na escrita dissertativa.

O desenvolvimento da imagem em movimento, no decorrer da história até a atualidade, também foi pontuado por algumas produções entre cinema e vídeo. Ao nos depararmos com as obras de artistas como Jordan Belson, a tomada do espiritual na arte teve destaque, e isto permitiu-nos uma abertura mais declarada a certas obras de Bill Viola.

A partir daquele período inicial, através dos avanços científicos, da crescente urbanização das cidades e sequencialmente do expandir-se de envolvimento dialético, formas de produção que se conectam mais próximo da relação arte-vida, vemos que a exploração do espaço e igualmente do tempo despontam de forma fragmentada no final do século XIX e que se encaminha de lá até aqui, no contemporâneo, em formas múltiplas que, por sofrerem constantes alterações e transformações, devem ser esmiuçadas caso a caso de modo específico e com demasiado zelo.

No que tange a produção de Bill Viola, denotamos sua obsessão pelo espaço-tempo. Muitos de seus trabalhos em início de carreira, até antes da presença do vídeo, nos apontam preocupações ao redor do problema espacial e igualmente temporal. A exploração de ambos desdobra-se nas obras enquanto fenômeno, essencialmente porque o tempo que ele explora é subjetivo, modulado ao seu modo, tendo tanto ligação com o mundo naturalista quanto de seu uso artificial na lida com as mídias eletrônicas. Tal alteração dos valores temporais também infringem em modificações estruturais do espaço em seus trabalhos. Outrossim, a relação que fundamos entre Viola e Warburg nos foi importante na elucidação do tempo anacrônico. Aqui pudemos entender na prática o que pontua Agambem, a possibilidade do antes como potência criativa à contemporaneidade.

In totum, mais aberta do que fechada, estas considerações finais exploram, em síntese, como os tratamentos do espaço-tempo; e/ou do espaço e do tempo se deram e como nosso recorte pode destacar a existência desta válida hipótese.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BAKTHIN, Mikail. **The Diagonal Imagination**. Austin: University of Texas Press, 1981.

BALTRUSAITIS, Jurgis. **Anamorphic Art**. New York: Harry N. Adams, 1977.

BANG LARSEN, Lars. Jordan Belson. *In*: VOLZ, Jochen; REBOUÇAS, Julia (Orgs.). **32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva: Catálogo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens: Foto, cinema, vídeo**. Campinas: Papirus, 1997.

BILL VIOLA prepara 'Espejismos en el desierto', un proyecto basado Descartes. **La Verdad Multimedia**. Disponível em: <http://www.laverdad.es/agencias/20130308/murcia-region/bill-viola-prepara-espejismos-desierto_201303081341.html>. Acesso realizado em: 03 de maio de 2016 as 13h00min.

BISHOP, Claire. **Installation Art: A Critical History**. Londres: Tate Publishing, 2005.

CICERO, Antonio. Sobre Pearblossom Hwy.. *In*: MAMMÌ, Lorenzo.; Schwarcz, Lilia Moritz (Orgs.). **8 X fotografia: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

COTTINGTON, David. **Cubismo**. Trad. Luiz Antônio Araújo. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

DE KOONING, Willem. What Abstract Art Means to me: Statements by Six American Artists. *In*: **The Museum of Modern Art Bulletin XVIII**, nº. 3, (primavera) 1951, pp. 4-8 e reimpresso em Thomas B. Hess, **Willem de Kooning**, Nova York, 1968.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, video, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUCHAMP, Marcel. O Ato Criador. *In*: BATTCOCK Gregory. **A Nova Arte**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

DUGUET, Anne-Marie. Dispositivos. *In: MACIEL, Katia (Org.). Transcineamas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FRIED, Michael. Arte e Objetividade. *In: Arte & Ensaios nº 9*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Belas Artes, UFRJ, 2002.

FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D.; JOSELIT, David (Orgs.). **Art Since 1900**. 2ª ed. Nova York: Thames & Hudson, 2011.

GONZALEZ-FOERSTER, Dominique. Entrevista concedida a Óscar Faria. **Um parque de evasão**, 13 de julho de 2002. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2002/07/13/jornal/um-parque-de-evasao-172679>>. Acesso realizado em: 17 de fevereiro de 2018 as 16h56min.

GRANDO, Angela. A lacuna do objeto e/ou interrelações no 'habitar' o espaço da obra de arte. *In: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MALTA, Marize (Orgs.). Anais do XXXI Colóquio do comitê Brasileiro de História da Arte [Com/Con] tradições na História da Arte*. Campinas: UNICAMP, 2011, pp. 569-585.

GRANDO, Angela. Bill Viola, 'escultor do tempo' - um xamã da imagem. *In: Pós nº 9*. Belo Horizonte: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes / Escola de Belas Artes, UFMG, 2015, pp. 41-54.

GRANDO, Angela. Bill Viola, o tempo em suspensão. *In: Revista Croma, Estudos Artísticos, v. 3, nº 5*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes, 2015. pp. 174-182.

GRANDO, Angela. (Des)articular Situações: Certas Ideias Conceituais. *In: MARTINS, Maria Virginia Gordilho; HERNÁNDEZ, Maria Herminia Olivera Hernández (Orgs.). Anais do 18º Encontro Nacional da ANPAP / Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Salvador: EDUFBA, 2009, pp. 1431-1445.

HANHARDT, John G.; PEROV, Kira (Orgs.). **Bill Viola**. Londres: Thames & Hudson, 2015.

HOCKNEY, David. **David Hockney's Pearblossom Hwy**. Entrevista concedida ao Getty Museum acerca das fotocolagens *Pearblossom Hwy., 11-18th April 1986, #1* e *Pearblossom Hwy., 11-18th April 1986, #2*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sD123svCFHQ>>. Acesso realizado em: 7 de setembro de 2017 as 20:45min.

HOCKNEY, David. **Hockney On 'Art': Conversations with Paul Joyce**. Londres: Little, Brown. 1991.

HOCKNEY, David. **O Conhecimento Secreto**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

KURT SCHWITTERS. Disponível em: <<https://www.romsdalsmuseet.no/no/avdelinger/kurt-schwitters-og-norge-kurt-schwitters-and-norway>>. Acesso realizado em: 14 de dezembro de 2017 as 01:44min.

KURT SCHWITTERS INSTALLATION MOVED TO MUSEUM IN NORWAY. 2016. Disponível em: <<http://artobserved.com/2016/02/kurt-schwitters-installation-moved-to-museum-in-norway/>>. Acesso realizado em: 14 de dezembro de 2017 as 01:35min.

KYNDRUP, Morten. Like a Film, Like a Child Knowledge and Being in Wings of Desire. *In: P.O.V. - (Point of view) A Danish Journal of Film Studies Nº 8*. Aarhus: University of Aarhus / Department of Information and Media Studies, 1999.

LAVIGNE, Emma. **Dominique Gonzalez-Foerster: 1887-2058**. Londres; Nova York: Prestel, 2016.

LEWITT, Sol. Parágrafos sobre Arte Conceitual. *In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

LEWITT, Sol. Sentenças sobre Arte Conceitual. *In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

LEWITT, Sol apud BATCHELOR, David. **Minimalismo**. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.

MACHADO, Arlindo. Anamorfoses cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem. *In: PARENTE, André (Org.). Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. São Paulo: Editora 34, 1993.

MAIER, Tobi. **Dominique Gonzalez-Foerster**, 2006. Entrevista concedida por Dominique Gonzalez-Foerster para Tobi Maier, Rio de Janeiro/Brasil. Disponível em: <<https://tmtxt.files.wordpress.com/2013/10/dgf-for-untitled.pdf>>. Acesso realizado em: 7 de dezembro de 2015 as 18h05min.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

OITICICA, Hélio. **The Eden Plan**. Desenho de projeto concebido para a exposição Whitechapel Experience. Galeria de Arte Whitechapel. Londres, 1969. Projeto Hélio Oiticica, Documento nº 2083/69.

OITICICA, Hélio apud FAVARETTO, Celso Fernando. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

ONO, Yoko apud OITICICA, Hélio. Leork, 1972. Programa Hélio Oiticica, Documento nº 0212/72.

ORCHARD, Karin. Kurt Schwitters: Reconstructions of the *Merzbau*. In: **TATE Papers Nº 8**. Londres: Tate Papers, 2007. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau>>. Acesso realizado em: 12 de dezembro de 2017 a 20:20min.

ORCHARD, Karin (Org.). **Schwitters in Norway**. Berlim: Hatje Cantz, 2009.

PATO, Ana. **Literatura expandida: arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster**. São Paulo: Edições Sesc SP: Associação Cultural Videobrasil, 2012.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 3ª edição, 2002.

PEROV, Kira apud HANHARDT, John G. PEROV, Kira (Org.) **Bill Viola**. Londres: Thames & Hudson, 2015.

RÉJA, Marcel. **L'Art Chez Les Fous (1907)**. Paris: Kessinger Publishing, 2010.

SCHWITTERS, Kurt apud CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1975.

SMITH, Roberta. Arte Conceitual. In: STANGOS, Nikos (Org.). **Conceitos da Arte Moderna**. Trad. Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TRUMBULL, Douglas apud YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded Cinema**. Toronto e Vancouver: Clarke, Irwin & Company Limited, 1970.

VALLANDRO, Leonel. **Dicionário inglês-português, português-inglês**. São Paulo: Globo, 1989.

VIOLA, Bill. A conversation: Hans Belting and Bill Viola. In: WALSH, John (Ed.) **Bill Viola: The Passions**. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2003.

VIOLA, Bill; VIOLETTE, Robert (Orgs.). **Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973-1994**. Cambridge: The MIT Press; Londres: Galeria Anthony d'Offay, 1995.

VORDEMBERGE-GILDEWART, Friedrich. In: **MERZ: Ecrits choisis et présentés par Marc Dachy**. Paris: Gérard Lebovici, 1990.

WALSH, John (Org.). **Bill Viola: The Passions**. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2003, p. 128.

WENDERS, Wim. **Lugares, estranhos e quietos**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, 2010.

WESCHLER, Lawrence. True to life. *In*: HOCKNEY, David. **Cameraworks**. Nova York: Alfred A. Knopf, 1984.

YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded Cinema**. Toronto e Vancouver: Clarke, Irwin & Company Limited, 1970.



PRODUTOS AUDIOVISUAIS

ASAS do desejo. Direção: Wim Wenders. Berlim: Road Movies Berlim, 1987. 1 DVD Coleção Folha Cine Europeu v. 7 (128 min.), son., cor e p&b. Textos: Cássio Starling Carlos; Marcos Strecker; Pedro Maciel Guimarães.

VIOLA, Bill. **Bill Viola [En Diálogo]**. Entrevista realizada com o artista para a exposição [En Diálogo], Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid – Espanha. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte - Canal Cultura, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vsUfMaXiANs>>. Acesso realizado em: de maio de 2016 as 16h35min.

BILL VIOLA prepara 'Espejismos en el desierto', un proyecto basado Descartes. **La Verdad Multimedia.** Disponível em: <http://www.laverdad.es/agencias/20130308/murcia-region/bill-viola-prepara-espejismos-desierto_201303081341.html>. Acesso realizado em: 03 de maio de 2016 as 13h00min.

GONZALEZ-FOERSTER, Dominique. **Temporama.** Entrevista entre a artista e o curador Pablo León de La Barra para a exposição *Temporada*, MAM-RJ, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pjm-_EF0c8w>. Acesso realizado em: 8 de dezembro de 2015 as 02h31min.

THE GLEANERS and I. Direção: Agnès Varda. Roteiro: Agnès Varda. Produção: Agnès Varda. Elenco: Agnès Varda, Bodan Litnanski e François Wertheimer. Fotografia: Stéphane Krausz, Didier Rouget, Didier Doussin, Pascal Sautet e Agnès Varda. Som: Emmanuel Sland e Nathalie Vidal. Montagem: Agnès Varda e Laurent Pineau. Música: Joanna Bruzdowicz. França: Cine Tamaris com a participação de CNC, PROCIREP e Canal +, 2000. 82 min, son., color. Disponível em: <<https://makingoff.org/forum//index.php?showtopic=13948>>. Acesso realizado em: 18 jul. 2017 as 18h42min.

THE MISFITS. Direção: John Huston. Fotografia: Russell Metty. Seven Arts Productions, 1961. Studio: MGM. Formato: Amazon Vídeo – Cópia digital (125min.), son., p&b.